مكتبة النقد الأدبي

بيرسي لوبوك

صنعة الرواية

ترجمة الدكتور
عبد الستار جواد

مجدلاوي

بسم الله الرحمن الرحيم

صُنعة الرّواية

صُنعة الرّوايَة

تأليف
بيرسي لوبوك

ترجمة الدكتور
عبد الستّار جوّاد

مجدلاوي

حقوق الطبع والنشر محفوظة لدى الناشر. ولا يجوز اعادة طبع هذا الكتاب أو أي جزء منه على أية هيئة أو بأية وسيلة الا باذن كتابي من الناشر.

الطبعة الثانية

١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠ م

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٢٠٩/ ٢ / ٢٠٠٠)

رقم التصنيف : ٨٠٨,٣

المؤلف ومن هو في حكمه : **تأليف الدكتور عبد الستار جواد**

عنوان الكتاب : **صنعة الرواية**

الموضوع الرئيسي : **١- أدب عربي**

٢- الروايات - نقد

بيانات النشر : **عمان / دار مجدلاوي للنشر والتوزيع**

* - تم اعداد بيانات الفهرسة الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

مجدلاوي

عمان - الرمز البريدي: ١١١١٨ - الأردن

ص.ب ١٨٤٢٥٧ - تلفاكس ٤٦١١٦٠٦

ISBN 9957-02-038-2 (ردمك)

« مقدمة المترجم »

« إن السيّد لوبوك يبدو عارفاً أكثر من أيّ شخص آخر بالجهل الأساسي لدى الناقد ، ولأسباب مهمة أخرى فإنني أراه أفضل ناقد كتب حول الرواية على الأطلاق . وكتابه « صنعة الرواية » يكاد يكون نموذجاً في العملية النقدية » .

ألين تيت
(تقنيات الرواية)

هذا الكتاب هو من أهم الدراسات النقدية التي تعالج الفن الروائي وتنظّر له . لقد حظي « صنعة الرواية » ومؤلفه الأستاذ بيرسي لوبوك بشهرة عريضة لدى القراء والباحثين ممّا جعل طبعاته تتوالى الواحدة تلو الأخرى ، وهذه الترجمة تعتمد طبعة عام ١٩٧٢ .

إن هذه الشهرة متأتّية من أن المؤلف رائد في طرح النظريات النقدية التي تعالج الفن الروائي ، منها نظريته القائلة بأن الرواية تقوم على طرح « وجهة نظر » ، ناهيك عن المشهد « البانورامي » و « ضمير المتكلم » ونظرية « الدراما في الرواية » وما الى ذلك من آراء تدل على ريادة أصيلة في نقد الرواية أكسبت الأستاذ لوبوك منزلة رفيعة في عالم النقد . وقد عدّت دائرة المعارف البريطانية هذا الكتاب المصدر الأول في نقد الرواية يليه في الأهمية كتاب إ . إم . فورستر « أركان الرواية » .

وقد كان مما شجعني على نقله ، بالاضافة الى ما تقدم ، أنني وجدت كتب النقد التي تبحث في الفن الروائي تعتمد اعتماداً كبيراً على آراء الأستاذ لوبوك وتشير إلى ذلك

باعتزاز . فرأيت أن في ترجمته الى العربية ترجمة أمينة تحفظ له لغته العالية ، خدمة متواضعة لثقافتنا القومية الانسانية ، بعد أن كنت قد نقلت صنوه في نقد الشعر ، كتاب الدكتور ليفز « اتّجاهات جديدة في الشعر الانكليزي » الذي نشرته وزارة الثقافة والاعلام عام ۱۹۷۷ ونفدت طبعته تلك في أيام .

بقي أن أقول ان الأستاذ بيرسي لوبوك ولد في انكلترا عام ۱۸۷۹ وتوفي عام ١٩٦٥ . نشر دراسته عن كاتب اليوميات المشهور « ساموئيل بيبس » عام ۱۹۰۹ . ومن مؤلفاته الأخرى : « صور رومانية » صدر عام ۱۹۲۳ ، « ظلال إيتون » صدر عام ۱۹۲۹ ، « صورة إديث وارتون » صدر عام ١٩٤٧ .

بغداد ۱۹۸۰

عبد الستار جواد

« مقدمة الطبعة الجديدة »

أعتقد بأن من حقي أن أزعم أن هذا الكتاب الذي مضى على تأليفه أكثر من ثلاثين عاماً ، قد حظيَ بعنوان ناجح . ولما كان العنوان هو كل ما يمكنني الآن أن أقرأ من الكتاب ، فإنني ميّال إلى الاسهاب في هذه السعادة .

إنه صنعة الرواية وليس فن الرواية : وربما كان العنوانان شيئاً واحداً وذلك لأنه ليس ثمة فارق حقيقي بين الصنعة والفن وهما في الواقع كذلك ، ولكن كيف يبدوان مختلفين !

إن الفن كلمة مجّنحة لا يمكن الامساك بها أو تحديدها وهي على أتـمّ استعدادٍ للإفلات من أيّ نقاشٍ يحاول أن يُقرنها بالأرض التي تنطلق منها أو بالعمل الذي يحمل اسمها . في حين أن الملاحظة العابرة للصنعة ليس من شأنها أن تثير مثل هذا الخلاف ذلك أنها سرعان ما تتعلق بموضوع البحث وبالشيء الذي صنع وطريقة صنعه ، دون أن تَدَعَك تنسى أن الموضوع كلّه مُنْطوٍ في طيّات الشكل النهائي للشيء وأن الشكل هذا هو من صياغة هذه الصنعة .

مَثَلُها مثل طفل جولييت المدلّل ، دائماً متهيّىء لأن يجذب إليه الطير الذي يهـمّ بالإفلات ، الطير بأسمىٰ معانيه ، بنبضه المتواصل لكي يحلق في مجال الجذب ، من صورة الحياة التي يرسمها الفنان ، الى الحياة نفسها ، من العالم كما يراه هو إلى العالم الذي تراه أنت بنفسك ، وهكذا بالنسبة لصحة وخطأ أفكاره ، قوة آرائه أو تهافتها وسحر طبيعته أو بؤسه .

إلى مثل هذا المستوى يمكن أن يمتد كل النقاش الوهمي بسهولة اذا لم يكن ليمسك بالوتر الذي يقيّده بموضوع البحث ، بالرّواية نفسها ضمن مجالاتها .

وهنا فقط لا بدّ من مراقبة الكاتب الروائي وهو منهمك في عمله الذي يطلب ، وطلبه صحيح ، أن يحكم عليه من خلاله .

أيّ الأمرين يستحوذ على الأنتباه : أن تراقب الحرفيّ الذي يعرف ما يقوم به ، أو أن تراقب آمرئاً لا يدري من أمره شيئاً ؟

لا شك في أن المعرفة السهلة تأتي من الأول لو أردت أن تدرس الصنعة وأصولها . إن الحركة الثانية المتأنية ليد الصانع الماهر يمكن ملاحظتها بجلاء بينما يقل الاهتمام تدريجياً باكتمال الشكل ، وهو أمر أكثر شبهاً بالتمثال منه بالصورة إذ يشمخ التمثال كاملاً لِوَحلِهِ حالما تمسكه اليد وتنسحب منه . أو هل ما يزال هناك ما يمكن تعلمه من النوع الآخر ، بما هو صنعةٌ غالبة جداً في أحداث الرواية ـ الكاتب الروائي الحرّ الذي جعل من قلمه أداة بيد الارادة الحرة لعبقريته ؟

إن الروح التي تسيّر قلمه كامنة في عبقريته ، واذا كان الاقتباس هنا صعباً ، فإن هذه الروح المسيّرة ربما هي الأكثر سعةً وقبولاً في مجال هذه العبقرية . على أية حال إنه عمل يوميّ متواصل تحدوه الرغبةُ في الاكتشاف في كل ساعة ، واذا كان لا بد أن نطلق عليه اسماً معيناً دون آخر ، فإن ذلك يعني تبسيط البحث وتوضيحه وعندها يمكن أن تمرّ هذه اللعبة الصغيرة .

علاوة على ذلك فإن هذه الضالة المنشودة هي في أن ترى الرواية في طريقة تكوينها تحفظ للصنعة كرامتها كاملة ، إذا كانت هذه الكرامة هدف الكاتب . ذلك أن شرف الصنعة في أن تتعامل بعقل وإخلاص مع الموضوع المعهود إليها ، وأن تفعل كلّ ما هو ممكن لصالح هذا الموضوع .

وطالما أن الموضوع متنوّع تنوّع الحياة نفسها التي آستلّ منها ، وهو كذلك اكثر

تنوعاً ، تماماً مثل فكر الكاتب ومزاجه أياً كان ذلك الكاتب ومهما كان تعامله مع الحياة كما يراها هو ، فإن حصيلة ذلك هي أن الصنعة يجب أن تتضمّن كل الجوانب والاستعمالات المتعددة التي تتطلبها .

إن القواعد العامة للتطبيق العام كلها جيدة ، إلاّ أن تأليف كتاب مسألة خاصة ، بل إن الكتاب الذي ينقاد لهذه القواعد العامة لهو كتاب ساذج صغير ولا يطمح إلى أكثر من هذا . إن ما يجتذب اهتمام الصنعة هي على وجه التحديد متطلبات الكتاب الخاصة به كنوع من التحدّي لمهارتها الكبيرة . وهنا يوجد مجال غير محدود للخيال الخلاق الذي يصوّر فكرة الكتاب المراد تأليفه ، وهكذا يرتفع العمل الى مستوى الصنعة ويأخذ عنوانه وليس ثمة داعٍ لأن يخجل من هذا العنوان الفني وذلك لأن الوكيل المتواضع مبدع بعد كل هذا ، دون تقييد لحرية عملياته .

ولكن علاوة على ذلك فإن الصنعة التي يمكن الآن بثقة أن ندعوها بالفن ، هي إيجاد الوسائل التي توضح الفكرة بصدق ، الفكرة وربما خزانة الأفكار التي سيضمّها الكتاب . وثمة مهمة أخرى مطلوبة أو منصب آخر ، لأنه كيف يتسنى للصنعة أن تخلق الشكل ما لم تختبر وتقوّم الشيء التي تتضمنه الى الأبد ؟

إلاّ أن هذا نقد بقدر آخر من الحرية المطلقة في الفن ، قد أصبح الآن مطمئناً من التسمية تماماً .

بالنسبة للفن رغم أنه معنيّ بمعالجة الفكرة ، غنّياً كان أم غير ذلك ، فإنه لتحقيق أفضل النتائج ، يمكن أن يقوم بذلك فقط ، اذا كان هذا الفن طريقاً مألوفاً ، أما إذا كان ضبابياً أو وليد فكرة بدائية ، فماذا بعد ؟

من الواضح أنه يمكن الامساك بالغيمة في دائرة الفن واقتفاء المضامين ، وباختصار ، تأكيد قوة وقيمة وفعّالية المهمة المعهودة إليه ذلك أنه مدين بالولاء لهذه الأشياء دون سواها . أفلا توجد مثل هذه البقية ، أو أي شيء يستعصي بالنهاية على قبضة الحكم ؟

اذا كان الأمر كذلك فإن مسؤولية الفن قد تحققت وعليه أن يبحث في مكان آخر عمّا هو أسعد حظاً . يكفي أن شرف الصنعة يزهو الآن مفتخراً كأي اسم آخر وهو مصون تماماً .

ويجب ألاّ نندهش كلّما تضافرت اليد الصناع مع الفكرة وعملا سوية من أجل تحقيق القيمة الجمالية لهذا التضافر ، وأخيراً أين النقد وأين الابداع ؟

لنعد من ثمّ إلى العمل الذي تمّ ، إلى الرواية وقد أنجزت ، حيث نجدهما هناك متحدين في السراء والضراء في تفاعل طبيعي متواصل . في أيامنا هذه ليس ثمة حاجة لأن نشير إلى المؤلف الوحيد في جميع دراساتنا على هذه الطريقة من التقدم من الكاتب الروائي وهو منهمك في عمله . ثمة آخرون بلا شك ، رغم أنهم قلة تسهل تسميتهم ، قد مهّدوا الطريق ولكن الرواية بكثافتها المتينة قلّما ظفرت بتحليل مهم لوظيفتها إلى أن دعيت لمواجهة معظم مسلّمات أساطينها .

لقد أمسك هنري جيمس بكل مسيرة الرواية بثقة كبيرة كان لها أن توضح بعض المفاهيم المغلوطة القديمة والمستعصية على العلاج ، وكان يمكن أن يتمّ له ذلك فقط بتجاهل هذه المفاهيم المغلوطة .

لقد وُجِّهَ اهتمامٌ كبير إلى شيء مألوف جداً ـ الرواية التي يقرأها كل واحد ، القصة التي تستهوي كل قارىء ، الكتاب الذي هو أقل تحصناً من الآراء الفجّة من بين سائر الكتب .

لقد كان هذا منظراً يجب أن ينطبع في الذّهن (وهنا أتحدث باحساس) ولا أقول يسحر التلميذ المتردّد أو الذي يعرض القصص ببراءة في الصحف والمجلات . في مجال تأثير كهذا ، تأثير مهيب ، كبير ورقيق ، ثمة اساءة فهم لفجاجة أو ضعف الحكم النقدي الذي يعتمد بشكل رئيسي على القاعدتين عند التفكير به : « أحبك وأباركك » و« لا أحبك ، ألعنك » وثمة نهاية معينة . ولو أنك سألت هنري جيمس فيما اذا كان

« يحب » أحد الكتب التي يثار حولها نقاش ، فإن إغماضة عينيه وتلألؤهما من سذاجة السؤال ، هو درس في حدّ ذاته لا ينساه ناقد صغير الى الأبد . يبدو أنه يريد أن يقول : في البناء المفكك للتفضيل أو النفور المجردين ، أين توجد علامات المعاناة الطويلة والدموع للتمييز الذي هو ضمانة معتبرة بارزة من ضمانات الناقد الحقيقي .؟

إن ذلك يحتاج الى استمرارية اكثر صلابة لكي يتحمل الضغط ويكتسب السمة المميزة للثقل المتراكم لتأمله ، وبالتأكيد ليس هناك قليل من حماقة أو فظاظة متسرعة من ثناء هنري جيمس أو مأخذه على الكتاب .

إن الفكر الواسع المتأني ، الذي يعمل موحداً دونما توقف ، غير مبال ابداً بالتغيرات ومناسيات الصيحة المألوفة ، هو الدي أضفى على رأي هنري جيمس الثقل النوعي الطنان للشيء الذي قدّر قيمته حينما ذكر كل شيء مما يعتبر وعاءً لخلاصة الحياة ـ الكتاب .

إن امتياز صانع الصورة ، في تحويل الحياة الى فنّ ، الحقيقة الكبرى الى واقع جوهري ، كان موهبة في يده ولها من القيمة بحيث أنها وحدها من بين المواهب كانت مطلقة أكيدة .

وبالرغم من أن التقييم قد يكون دقيقاً كما تريد ، بدون أن تكون الموهبة المقدسة دليله ، فليس ثمة شك في أن امتلاك هذه الموهبة سيسرع في أن يجعل عين الناقد تمسك بالكاتب وهو منهمك في عمله ، على افتراض أنه راقب عمله بدقة كما يفعل غيره .

مهما يكن من أمر فإنه يقف هناك موقفاً صلباً أمام كل نظرياتنا عن فنّ الكاتب الروائي وأن هذه النظريات قد تضرب ضربتها المناسبة ، ولكنها بالرغم من ذلك أول ما نأخذ مكانتها في الاعتبار بشخصية هنري جيمس العظيمة .

ليريسي ١٩٥٤

بيرسي لوبوك

الفصل الأول

ـ قراءة الرواية ـ

إن الأمساك بصورة مضلّلة وهمية لكتابٍ ما ، ثمّ تناوله وتصفحه وإلقاء نظرةٍ شاملةٍ عليه أثناء الفراغ ، هو من مهمات الناقد الذي يتناول الكتب وهي مهمة كثيراً ما تصاب بخيبة الأمل .

ليس ثمة شيء أو قوة تجعل كتاباً معيناً يظلّ ثابتاً أمام أنظارنا حتىٰ نتمكن من تفحّص شكله وبنائه ، بل إننا كلّما أسرعنا في قراءة هذا الكتاب ، كلّما تسلّل من ذاكرتنا . حتى في لحظة طيّ آخر ورقةٍ منه ، فإن جزءاً كبيراً منه أو أدقّ التفاصيل فيه ، ستبدو معتمة تثير الشكوك .

ما الذي سيظلّ من هذا الكتاب بعد فترةٍ وجيزة أو بعد عدةٍ أيام أو شهور ؟

مجموعة من الأنطباعات وبعض النقاط الجلية التي تبزغ من ضباب المجهول ، هي كلّ ما نطمح أن نظفر به عموماً من اسم الكتاب . إن الخبرة في قراءة الكتاب قد تركت وراءها شيئاً ، إنها الآثار الباقية التي ندعوها بعنوان الكتاب ، ولكن كيف يتسنى لها أن توفر لنا المادة الكافية للحكم على هذا الكتاب واطرائه ؟ .

ليس ثمة من يغامر في نقد بناء أو تمثال او صورة دون أن يكون أمامه شيء غير ذكرى لنظرةٍ عجلىٰ ألقاها وهو يغذّ السير في دربه . مع ذلك فإن ناقد الأدب على وجه العموم ، يتعين عليه أن يبني آراءه على شيء أكثر من ذلك . أحياناً يمكن العودة الى الكتاب وتحديد الأحساس به ، بل هناك بعض الكتب التي نرجع إليها المرة تلو المرة حتى تصبح في النهاية من المشاهد المألوفة لدينا . ولكن من بين المئات المئات من الكتب

التي يطمح الناقد في أن يستعرضها في ذاكرته من أجل أن يتأملها ويقارنها ، كم كتابا يتوقع هذا الناقد أن يجعله في حالة من الرسوخ والأستقرار ؟ .

إنها في الواقع كتب قليلة في أحسن الأحوال ، أما بالنسبة للكتب الأخرى فعليه أن يكتفي منها بالأطياف البشعة المتنافرة التي تستحضرها ذاكرته .

إننا قلّما ندهش حين يكون النقد غير دقيق جداً في استخدام مصطلحاته ساعة يتعين عليه أن يعالج مثل هذه الحالات المعوّقة .

وطالما أننا لا نستطيع أبداً أن نتحدث عن كتاب معين وأعيننا تتطلع نحو الهدف ، ولا نستطيع أن نعالج كتاباً ، كتاباً حقيقياً مثله بالنسبة لكتاب مثل السيمفونية بالنسبة لعلاماتها الموسيقية ، فإن عباراتنا لن تجد ما يضبطها مباشرة وبصورة صحيحة أثناء صياغتها . بالنسبة للرواية مثلاً والتي يبدو أنني على معرفةٍ جيدة بها نتيجة لصحبة قديمة ، فإنني قد أشرع في التعبير عن رأيي بثقةٍ ، ولكن عندما أكون قد عبّرت عن ذلك الرأي فإنني أتوق لأن ألقي نظرة أخرى على الكتاب كي أقتنع بأن حكمي عليه ينسجم معه .

إنني لا أستطيع إلاّ أن أعود إلى الصورة كما هي عليه عالقةً في ذاكرةٍ خدّاعة . إن الكتاب منطرح أمامي لا شك في ذلك ، ولو كان الأمر مجرّد مسألة تفصيلات ، آسماً كان ذلك أم مشهداً ، فإن باستطاعتي أن أجد الصفحة ثم أتحقق من جملتي . ولكن ليس لي أن أمسك بمشهد عابرٍ للكتاب ، الكتاب ذاته ولا أستطيع أن أفتش فيما كتبت فأهذب انطباعي بوجهة نظر مستقيمة غير مقيّدة ، عن عمل المؤلف ، فإلقاء نظرة على كتاب معيّن ولو أن العبارة على طرف اللسان ، هو في الواقع ضرب من المستحيل .

إن شكل الرواية ، وما أكثر ما يستخدم الناقد هذا التعبير ، هو شيء ربّما لم يفكر فيه مليّاً أحدُ منا في الواقع . إنه يتكشف لنا شيئاً فشيئاً ، صفحة بعد صفحة ، ثم لا يلبث أن ينسحب بالسرعة التي تكشف فيها . عموماً لا يوجد هذا الشكل أو الصيغة كاملاً تاماً إلاّ في ذاكرةٍ أكثر تماسكاً مما يعوّل عليه معظمنا .

إن قدرتنا النقدية قد تكون بارعة وقد يكون في مقدورنا تماماً الحكم على كتاب ما بشكل عادل ، فقط حينما نستطيع أن نشاهد ذلك الكتاب بارتياح .

إلاّ أن الذوق الرفيع والإدراك الذكيّ هما عديما الجدوى بالنسبة لنا إذا لم يكن في مقدورنا الأحتفاظ بصورة ذلك الكتاب وستفلت الصورة منا وتنسلّ كالغيمة . لقد اعتدنا جيداً مثل هذا العجز بحيث يلوح أنني أبدي منه الكثير . على وجه التحديد لا يستحضر الكتاب نظرياً في ذهن الناقد بشكل تام ولكن يكفي من ذلك بالنسبة للذاكرة الإعتيادية الجيدة ، ما يمكن مناقشته ونقده ـ الكتاب كما نتذكره ، الكتاب الذي يظلّ حيّاً في ذاكرتنا هو الذي يكفي للأغراض التطبيقية . نحن نفترض أن تكون المسألة على هذا الشكل وأن ما يربك نقدنا قليلاً هو الرأي القائل بأن هذا النقد ينصبّ فقط على جوانب معينة من الكتاب الذي كتبه المؤلف ، أما البقية فلم تعد موجودة بالنسبة لنا .

هناك الكثير ممّا يقال عن كتاب ما حتى في هذه الحالة ذلك أن ساعات تعرضنا الفعليّ له كاملةً ومليئة بالأحداث ، وبعد أن نعيش فترة من الزمن مع **كلاريسا هارلو** أو **آنا كارنينا** أو **أيما بوفاري** فإن لنا من ذلك تجربة ثابتة رغم أن الروايات التي تظهر فيها هذه الشخصيات قد تسقط في دائرة الظلمة والشك .

هؤلاء النسوة مع بعض المشاهد والحوادث في تأريخهن ، تظلّ معنا مفعمة بالحيوية كما لو أننا عرفناهنّ في الحياة الواقعية وما زلنا نحتفظ بانطباع عام عن وضعهن ونصيبهن من الحياة وتلك خلفية غير محدّدة بشكل أو آخر ولكنها مرتبطة بالرأي فيهنّ .

كل ذلك يؤدي إلى ادراك واقعي راسخ تماماً ، لطبيعة أساسية نحن على استعداد للتسليم بها كما هو الحال بالنسبة للكتاب نفسه . إن المرء لا يحتاج لأن يتذكر التفاصيل الصغيرة في القصة لكي يدرك جقيقة وقوة الشخصيات الروائية ، ولو حدث أن نسينا قدراً كبيراً من التفاصيل ، فان أبرز وجوه هذه الحالة ستعلق بالفكر حين نتطلع إلى الوراء ، الى الحوادث الدرامية والمقاطع الوصفية الجميلة ، وفوق كل ذلك حضور

العديد من الأشخاص البارزين الذين يثيرون الإهتمام - حيث الكثير الذي يقفز مباشرة إلى دائرة النور ساعة يُذكرُ الكتاب .

إن من الخطل القول بأن الكتاب لم يكن حاضراً أمامنا ونحن نكتب عنه . وقد يجادل أحد بأن جوهر الكتاب ومادته تكمن خارج ما هو أكثر وضوحاً بسبب الغموض الذي تترسب فيه الأجزاء الأقلّ أهمية . بالنسبة لنقد عبقرية المؤلف وقوة وطبيعة خياله ، فإن الإنطباعات التي نستطيع إنقاذها من هوّةِ النسيان ، تشكل مادة كبيرة . عن ريتشاردسون و تولستوي و فلوبير ، نستطيع القول بأن طريقتهم في الحياة وفهمهم للشخصية ومعرفتهم بالعواطف والأخلاق الإنسانية ، كان لها مدى وقوة وعمق بحيث أننا نستطيع أن ننفذ إلى عقولهم ونمسك بالأفكار التي جرت فيها . فالعيش مع ما أبدعوه يعني العيش معهم كذلك ، إذ بواسطة العديد من ساعات الأختلاط المألوف معهم ، تمكّنا من معرفتهم ولا يهمنا كثيراً ، في أيّ وقت من الأوقات ، أن تكون رؤيتنا لأعمالهم رؤية ناقصة .

إن التفصيلات المنسّية كلها قد أسهمت في إحساسنا بالعبقرية التي أقامت هذا البناء وأعلتهُ ، وأن ذلك الأحساس ملزم لنا . فكل من كلاريسا وآنا وإيما هي حقيقة

راسخة وكذلك هم مؤلفوها فنقد الرواية قائم على موضوعه بشكل مطمئن فيما لو كنّا نقصد بالرواية شيئاً أكبر من ذلك ، شيئاً آخر غير الرواية نفسها ، كأن نقصد التأثيرات الفعّالة والمواهب المبدعة التي يختزنها الكاتب الروائي .

كل هذه يمكن أن نختبرها دوماً وبالدقة التي نريد ، لأنها تستمر وتصبح أكثر تحديداً كلما تعهّدنا تَذَكُّرَ هذه الأشياء بالصقل والتهذيب ، وعلى هذا الأساس نجد أن نقدنا يتوجه دوماً نحوها ، فنحن نناقش الكاتب ونناقش الأشخاص الذين ذكرهم في كتابه ، كما نناقش نوع الحياة التي يقدمها ومقدار نجاحه في هذا التقديم .

ولكن في الوقت نفسه نجد الكتاب والشيء الذي فعله الكاتب مندرجاً في الكتاب

وأن نظرتنا له كانت نظرة عجلى سريعة الزوال ، ويبدو أننا تُركِنا مع آخر معرفة بشكله .

وهكذا سرعان ما نصل الى نهاية الكثير مما يجب أن نقوله عن ذلك الموضوع . وربما يكون هناك الكثير مما يجب قوله عن ذلك لو أننا نقرأ الكتاب بشكل غير اعتيادي بالدرجة الأولى . إنني قلما اعتقد بأن أي واحد منا يمكن أن يدعي بأننا عند قراءة رواية ما ، نراقب الكتاب ملياً أكثر من المشاهد والشخوص التي يشير اليها . أو أننا نهدف الى تكوين صورة للكتاب صفحة بعد صفحة حين يعرض علينا شكله شيئاً فشيئاً . نحن أدعى الى أن ننسى ، اذا استطعنا ذلك ، أنّ الكتاب عبارة عن مادة فنية ، واذا كان علينا أن نعالجه كشريحة من شرائح الحياة التي تحيط بنا ، فإننا نكيّف أنفسنا ونجعل عناصره التي تثيرنا بشكل حاد أشياء موضوعية كالمشاهد المؤثرة أو الشخصيات الرائعة . إن هذه الأشياء تتخذ لها شكلاً في ذهن القارىء وهناك يعاد خلقها وتكوينها حيثما وقعت بصيرة الفكر عليها . إنها تصبح عند ذلك أعمالاً فنية بلا شك ، ولكنها ليست الكتاب الذي يقدّمه المؤلف لنا ، فإن ذلك مسألة أكثر بعداً وتعقيداً ، بل يصعب التفكير بها كشيء متكامل . إن الرواية كما نقول ، تفتح عالماً جديداً أمام الخيال ومن الممتع أحياناً أن نكتشف ، ذلك في بعض الروايات ، إنه العالم الذي « يبدع الوهم » والذي نرتضي الضياع فيه بكل سرور .

حين يتمّ ذلك فليست هناك أية فرصةٍ لأن نجد أو ندرك أو نبدع شكل ذلك الكتاب ، وإلى الحدّ الذي نضيع نحن عنده في عالم الرواية ، يتعين علينا إبعاده عنّا وأن ننظر إليه بتجرّد وأن نستخدمه كلياً لصنع الصورة التي نبحث عنها وهي الكتاب نفسه .

إن من الصعب أن نعالج جزءاً كبيراً ومثيراً في الرواية بهذه الطريقة . فالمنظر الطبيعي يتكشف ويلفّنا في طيّاته ثم نتقدم لابداع رواية داخل الرواية التي كتبها المؤلف . على سبيل المثال ، حينما أحاول أن أتأمل بدقة الأثر الباقي في ذاكرتي من كتاب

كل شيء « ندرك » هذه الرواية ومن ثمّ باستعمال ذوقنا ، دعونا نحكم عليها فيما إذا كانت صادقة مفعمة بالحيوية مقنعة كما هي الحياة في الواقع . نحن نعلم أن النظرة تذهب إلى أبعد من هذا بقليل ، فالرواية هي عبارة عن صورة أو لوحة ، ونحن لا ننسى أن في اللوحة اشياء أكثر مما تنطوي عليه « المشابهة » .

نحن نبحث في الرواية عن الشكل ، الحبكة الروائية ، البناء كما هو الحال في أي عمل فني ، فالرواية هي خير ما يحتوي هذه الأشياء . يجب أن تحصل على ذلك اذا كانت الرواية عملاً فنّياً خالصاً ، يجب أن نكون كذلك طالما كان من الواضح أن النقل الحرفيّ للحياة هو أمر مستحيل .

لذلك فإن قوانين الفن يجب أن تنطبق على هذا الشيء الذي نتأمله ، على هذه الرواية بشكل أفضل ، وعلى الأشياء التي هي من هذا النوع والتي يلزمها مراعاة هذه القوانين . فهل هذا هو الأفضل بالرغم من ذلك ؟ أليس من الحقيقة في شيء أن الرواية من بين سائر الفنون هي حالة خاصة ، معفاة من القواعد التي تحكم البقية ؟

هل أن حقيقة أن الرواية عمل محكم ، جيد التناسق ، تجعل من قدرتها على الأمتاع شيئاً متميزاً ؟

لنجبْ عن هذا السؤال بأمانة ، وإلاّ فإن الحذلقة هي أن نقحم هذه القواعد على الرواية . بالنسبة للفنون الأخرى قد يكون الأمر غير ذلك فليس ثمة شك في أن تمثالاً مبتور الأطراف أو لوحة رديئة غير متسقة العناصر ، إنما هي إساءة صريحة للعين مهما كانت بارعة في استنساخ صورة الحياة . والشيء نفسه يصدق على الرواية ربما لأن الخطأ كبير أو بارز جداً ، ومع ذلك فإن من الصعب القول بأنه حتى في هذه الحالة فإن الأمر محتوم بالضرورة أو أن الرواية لا يمكن أن تظلّ شامخة تحت وطأة أسوأ الأنحرافات من هذا النوع .

نحن نعرف طبيعة الروايات التي يعترف الجميع برداءةِ بنائها ولكنها روايات

مفعمة بحياةٍ لا يبدو أنها تهمّ أحداً . ألا نستنتج أن الشكل والحبكة والبناء لها تأثيرات متباينة على فنّ الرواية أكثر من تأثيراتها في أي مجال آخر ؟

بالاضافة إلى ذلك فإن هذه العبارات التي طبقت على فن الأدب الحالي من وجهة نظر ، لا بد أن تناسب هذا الفن بشكل فضفاض مُتأرجحٍ في أحسن الأحوال . ألا يبدو الأمر كذلك ؟

إنها كلمات انتزعت من فنون أخرى ، كلمات تفترض وجود شيء مرئيّ يمكن قياسه سواء كان مرسوماً أم منقوشاً .

واذا ما أردنا نقد صنعة الرواية فليس لدينا لغة أخرى غير تلك التي ابتكرت للفنون المادية ، وبالرغم من أننا قد نشعر بأن الحديث عن الألوان والقيم والرؤية التي تأتي بها الرواية إنما هو أمر طبيعي مشروع ، مع ذلك فإن هذه مجرد مجازات بعد كل شيء ، ولا يمكن التأكيد عليها بدقة . إن أي كتاب من شأنه أن يفجّر في رأس القارىء سلسلة من الأفكار التي تتراكم وتنظّم وفق نظامٍ معيّن ، ولكننا لا نستطيع أن نتعامل مع هذا التراكم كشيء محدد إلاّ بعونٍ من المقارنات المتخيّلة .

هذه التعابير قد يصدر عنها تلميحات أو إشارات تتعلق بأسلوب الكاتب الروائي بحيث يبدو الأمر كله سديمياً معتماً بما لا مزيد عليه . وحتى إذا كانت ذاكرة الناقد قوية لا تخونه وهذا غير ممكن على الإطلاق ، فإن من المستحيل بالنسبة له أن يقدم تفسيراً علمياً واقعياً عن بناء أبسط الكتب طالما أنه لا يستطيع في المحاولة الأخيرة أن يضع أصابعه على واحد من التأثيرات التي يشير إليها .

حينما تقف إمرأتان تتطلعان الى صورة ما ، فإن خطوط الرؤية عندهما تلتقي على الأقل عند نقطة معينة من اللوحة التي رسمت عليها الصورة ، وقد تختلفان حول هذه النقطة ، الا أن الصورة ما تزال ثابتة أمامهما ، وحتى في مثل هذه الحالة ستجدان أن للنقد صعوباته وسيبدو لهما الأمر كذلك .

إن الناقد الأدبي الذي ليس عنده ما يشير اليه غير الكتاب الذي في يده ، عليه أن يدرك أن رغبته في أن يكون دقيقاً واضحاً في عباراته إنما هي عبث لا طائل تحته . ومن المسلّم به دون شك ، أيّاً كان مصدر البرهان ، أن عملية نقد كتاب ما ، لا الأشخاص الذين يضمهم هذا الكتاب ، ولا شخصية المؤلف بل الكتاب نفسه ، إنما هي أمر مستحيل ذلك أننا غير قادرين على تذكر الكتاب وحتى لو كان ذلك بالإمكان فإننا ما نزال غير قادرين على وصفه بعبارات دقيقة لا لبس فيها .

إن هذه العملية لا يمكن القيام بها ولكن الشيء الوحيد الذي يمكن قوله هو أن الكتاب يمكن الإقتراب منه أو رؤيته أو ما هو أكثر قرباً من هذا بقليل بطريقة دون أخرى . إنها لدعوة متواضعة وأن محاولتي لتأكيدها ما تزال اكثر تواضعاً .

يكفينا قليل من الروايات المعروفة، ربما بضع روايات من تأليف كتاب روائيين أقل من هذا العدد إذا كان لي أن أرى هذا البضع بشيء من الخصوصية . سوف أمعن النظر في هؤلاء أيضاً دون أن أفكر في نقدهم من جميع الوجوه أو حتى أكثر من وجه واحد .

كيف صار هؤلاء الكتاب الروائيون ؟

إنه السؤال الوحيد الذي سأسأله ، ولو أنه في الواقع سؤال يثير أسئلة جيدة أخرى ، وهكذا فإنني سوف لا أجري وراء هذه الأسئلة اكثر مما أستطيع .

أما بالنسبة للروايات القليلة التي سأتحدث عنها فيبدو أنها تضيء بوضوح معظم عناصر هذا الفن المختلفة ولا يحتاج المرء أن يستكشف مساحات أوسع كي يجد هذه العناصر .

كذلك ليس من المهم أن يبدو الإختيار اعتباطياً من أية وجهة نظر كانت فالعديد من الأسماء الكبيرة قد يتمّ تجاوزها ذلك أن الأعظم ليس دائماً هو الأنموذج المناسب ،

ولكن من ناحية أخرى نجد أن أفضل مثال يكمن دوماً بين العظماء ومن الضروري أن بديم هذه الصحبة . إلاّ أن ثمة شيئاً يقال أولاً عند قراءة الرواية . إن بداية النقد هي القراءة السليمة ، أو بعبارة أخرى الدخول الى الكتاب قدر المستطاع . وبعد ، إنها لمغامرة يائسة ـ وهذا معترف به ولكن للفشل درجات .

الفصل الثاني

- بين الناقد والكاتب الر وائي -

من المتفق عليه أن لكل كتاب شكله الخاص أما ما هو شكل كتاب معين ؟ وهل أنه جيد أم رديء ؟ وفيما إذا كان ينطوي على أهمية معينة ، كل ذلك نقاط تثير الجدل ، إلاّ أن الشيء الذي لا خلاف فيه هو أن للكتاب شكلاً ما .

هذه العبارة نسمعها من مختلف المصادر وقد تعرضت لجدل لا نهاية له ، فأحد النقاد يلعن الرواية لأن لا شكل لها ، وهو يعني بذلك أن الشكل في الرواية يبعث على الإعتراض ، وثمة ناقد آخر يستخلص أنه ما دام للرواية خصائصها الرفيعة الأخرى فإن الشكل يصبح غير ذي أهمية وهكذا سيستمر هذان الناقدان في المشادّة حتى أن المتفرّج الذي تملكته الحيرة بشكل يغتفر له ، يشرع بالإفتراض أن « الشكل » في الرواية إنما هو شيء يمكن الأحتفاظ به أو التخلي عنه حسب ذوق المؤلف .

ولكن بالرغم من أن النقاش قد اضطربت عباراته في أوقات مختلفة فإن من الواضح أن ثمة اتفاقاً على هذه الجملة على الأقل والتي هي : أن الكتاب شيء يعزى إليه الشكل سواء كان جيداً أم رديئاً ، وقد تحدثت عن الصعوبة التي تمنعُنا من رؤية أو وصف الشكل بدقة تامة ، إلاّ أن من الجليّ أننا مقتنعون بأن هناك شكلاً يلفّ الكتاب .

على أن هذا الشكل ليس صيغة مفردة وانما عبارة عن تيار متدفق من الإنطباعات التي اندفعت من الكتاب في خيط رفيع ونحن نقلب صفحاته ، وتلك هي الطريقة التي يصلنا بها الكتاب أو بصيغة أخرى ؛ تلك هي العملية التي تمرّ من أمامنا ونحن جالسين نراقب .

من الصعب حقاً أن نفكر في هذا الجـزْر والمدّ ، هذا التـوالي في الشخـوص والمشاهد التي يجب أن تعالج ضمن نظام مستقر ، الواحد بعد الآخـر ، كما لو أنهـا موجودة في صيغة ثابتة وكأنها مجموعة من التماثيل . ورغـم استعدادنـا للحـديث عن الكتاب كعمل مادي فنيّ ، فإن كلماتنا تبدو كما لو يعترضها شعور بأن الكتاب عبارة عن عملية خاصة أو ممرّ للتجربة أكثر من كونه شيئاً ذا حجم وشكل . ولقد وجدت أن هذا التعارض من شأنه أن يشطر كل فكرتي عن الكتـب ، صحيح أنهـا أشياء تامة مستقلة ولكنني أستعيدها من الذهن أيضاً كمساحات زمنية تحركت خلالها « كلاريسا » و« آنا » واستوطنتا فكرتي .

إن الإلتباس يعوق النقد ويقيّده ، فالكتابان أو الوجهان للكتاب الواحد يعتم أحدهما الآخر بحيث يبدو الناقد وهو يتنقل من هذا الوجه الى ذاك ، من الشيء الذي حُفر على مادة الفكر ، إلى اللحظـة العابـرة في الحياة . إن الوجـه الأخـير من بـين الإثنين ، على العموم ، هو الذي يعزز وجوده ، أما الوجه الأول أو الرواية بشكلها المعهود فإنها تظهر لحظة ثم لا تلبث أن تتفجر الحياة التي تحتويها فيعمّها الغموض .

إلاّ أن العملية التي تمرّ عبر خطّ رؤيتنا أثناء القراءة يجب أن تنتظم وتتركز في مكان ما ، فنحن نتلقى قصة آنا شيئاً فشيئاً بحيث أن المقاطع العديدة تتآلف وتكوّن كتاب تولستوي وعندها تصل القصة الى نهايتها ويمثُل الكتاب أمامنا ، أو يجب أن يمثل وكأنه كتلة متلاحمة .

لقد توفرت المادة أمامنا وعلى الكتاب أن يقف حيث ذلك . عند ذلك ستفشل ذاكرتنا الخداعة في الأختفاظ بكل ذلك ولكن هذا العجز قد أعترفنا به وحسمنا القول فيه . مهما يكن من أمر فإن الفنّ العظيم يجب أن يخلد والفن العظيم المبـدع لصنع التماثيل عند تولستوي يمثل بما فيه الكفاية هدفه الأساسي .

عند هذه النقطة أصل الى ذات الإكتشاف من حين لآخر ، فقد كنت أرقب مسيرة القصة ، بمعنى أنني تناسيت حقيقة أن كان هناك الكثير مما عليّ أن أفعله اكثر مما يتعين

علي مشاهدته بذهن متفتح متلقٍ ، متناسياً الرواية التي كان علي أن أتمثل شكلها من سير التجربة وهي تمرّ .

لقد كنت أعالج الرواية مثلما أعالج الحياة وكل ذلك شيء حسن ، بل إنه السبيل القويم في كل مدى تصل إليه ، ألاّ أن معالجتي للحياة انتقائية كثيرة التحول والتبدل وأن هذه الحياة وقصة **آنا** هذه قد عانت من جراء ذلك لهذا السبب .

لقد استخلصت منها الكثير وحملت الكثير من التداعيات بعيداً ، ولقد أهملت التفكير بها كموضوع يراد منه أن يكوّن شكلاً منفرداً .

ما هو المدهش بالنسبة لكتاب ألفه **تولستوي** لو أنني تفحصت فكري دون جدوى بعد ذلك بقليل من أجل كتابه هذا ؟

ولكن أنّى للمرء أن يبني رواية من الإنطباعات التي تتدفق في أيدي **تولستوي** الوفيرة ؟ إن ذلك لهو نوع من « القراءة الخلاقة » (وهي عبارة إمرسون) [١] التي تنتاب القليل منا غريزياً . نحن نعرف كيف نتصور المشاهد الطبيعية أو الحوار الذي يصفه لنا ، ولكن لكي يتسنى جمع كل هذه المناظر والأصوات في نسيج متماسك يمكن للفكر أن يحوم حوله بحريّة حيثما تاه أو أمعن في التأمل أو ظلّ سبيله ، ربما في عالم **تولستوي** العجيب ـ فإن تلك مهمة لا تتحقق دون خطة أو تأمل من لدن القارىء . إن ذلك ، قبل كل شيء ، جهد لإبقاء عالم **آنا** على بعد (وأنا أتمسك بهذا الإيضاح) ومع ذلك يجب أن يظلّ هذا العالم على بعد اذا كان له أن يلتزم بالشكل الفني ، فليس ثمة فنان (والقارىء البارع هو فنان) يُمكن أن تكتنفه مادته وتحكم السيطرة عليه ، بل يتعين عليه أن يمسك بزمامها .

إنه جهد متواصل يتطلب الممارسة والمعرفة من أجل إعادة خلق الرواية في صيغتها السليمة وإن أفضل شكل تقمصته المادة وعرضها المؤلف فيه لهو الجدير بالقبول . إن قارىء الرواية والذي أعني به هنا القارىء الناقد هو كاتب روائي نفسه فهو صانع الكتاب الذي قد يرضي أو لا يرضي ذوقه ، إلاّ أن عليه أن يأخذ نصيبه في المسؤولية

منه . إن المؤلف ينجز نصيبه من الكتاب ولكنه لا يستطيع أن يحوّل الكتاب الى فقاعة في ذهن الناقد كما أنه لا يستطيع أن يتأكد من إتقان الناقد لعمله ، ولذلك فإن على القارىء أن يصبح ، بالنسبة لنصيبه من العمل ، روائياً ليس له أن يسمح لنفسه أن يفترض بأن الكتاب إنما هو أمر يخصّ المؤلف وحسب .

من الطبيعي أن يكون الفرق بين المؤلف والناقد كبيراً الى حدّ أن الناقد دوماً يميل إلى توسيع ذلك والمبالغة فيه على أن الأعتراض بأن الناقد يدرك طبيعة العمل الابداعي والنقدي انما هو طبيعي وارد ، ولكن لو أردنا بتواضع أن نقلل من دوره في العملية فإنه حريّ بأن يغفل نسبة كبيرة من العملية .

إن كاتب الرواية يعمل بطريقة ليس للناقد إطلاقاً أن يعمل بها ، ولا شك في ذلك ، كما أن هذا الروائي يعمل بحرية وبمدىً يسقطان الناقد في حيرةٍ تامة .

فهل من الضروري إذن أن نحدد الفرق بين الروائي والناقد ؟ إننا سرعان ما نتوصل الى ذلك لو أننا صوّرنا تولستوي وناقده جنباً الى جنب مستعرضين مدى الحياة الواسع وغير المحدّد . إن الناقد هنا ليس له أن يقول شيئاً ، بل إنه ينتظر ويتطلع إلى تولستوي لكي يدلّه السبيل وتولستوي هنا لا يتردد عند الضرورة معتمداً في ذلك على طاقة سرية هي عبقريته .

الكاتب الروائي يعمل يده في المشهد ويجرّده من شظايا كبيرة يميناً وشمالاً ، أشياء من الحياة بالية منذ البداية ، بمعنى آخر إن الكاتب الروائي يختار ما يريد ، واعتماداً على هذه الأمجاد يشرع في عمله وخياله في أوج قوته ، يكشف عن أهميتها متحرراً من أي التزام ، إنه يطرح جانباً كل ما هو عرضي لا طائل تحته . الكاتب الروائي هنا يعيد خلق هذه الأشياء (النصب التذكارية) بأوضاع جديدة لم تكن معروفة في الحياة ، أوضاع تتطور فيها الأشياء بموجب قانونها الخاص ، وتعبر عن نفسها دون عائق . بمعنى آخر ، إن الكاتب الروائي يطلق الأشياء ويتمّمها .

انطلاقاً من هذه الحياة الجديدة ، التي تشبه كثيراً الحياة الأولى وتختلف عنها في

ذات الوقت ، أو أنها اكثر شبهاً بالحياة الأولى منذ أن وجدت اذا جاز القول ، نجد تولستوي انطلاقاً من هذه الحياة الجديدة النابضة ، يوجّه طاقته الفنية ويوزعها ضمن بناء متكامل وشامل ، إن تولستوي هنا يرتب الأشياء ويعدّها . هكذا يجد الناقد سبيله ومن هنا يبدأ عمله . لن يطلب من الناقد أي اختيار أو ترتيب ، ذلك أن العالم الذي أمامه ، إنما هو عالم الفن فالحياة في حلّ من تشابك الأهداف المتعارضة وفي منجىً من التحريف التعسفي . فبدلاً من المشهد الروائي المستمر الذي لا نهاية له ، والذي تتحول فيه العين في آلاف الإتجاهات في وقت واحد دون أن يستقطبها مركز ثابت ، فإن المنظر الذي يتفتح أمام الناقد إنما هو منظر واحد متكامل لانه كان قد آجتاز مرحلة الخيال واطّرح ما لا يناسب ، فأصبح محكم المعنى .

ذلك هو عالم الكتاب ولا أقول كتاب من تأليف **تولستوي** ولكنه العالم الذي يتضمنه كتاب ما حيث ينسجم الخيال مع التنفيذ وفي جميع الأحوال يتقبل الناقد هذا الكشف المنظم الرفيع كما هو وعلى علاته يستخدمه في عملية خلق الكتاب .

هنا ليس للناقد أن يلتقط شيئاً من هنا أو يختار من هناك فإن ذلك هو عمل الروائي الذي أنجزه على هواه ، بل إن الناقد يستخلص من الحياة ما كان مادة فنية من قبل . ولكن هذا لا يعني أن عمل الناقد هو الأقل مرونة ، فالإنطباعات التي تتوالى الواحد تلو الآخر بتوالي صفحات الكتاب يجب أن تنتظم في بناء قائم ، وسيضيّع الناقد الفرصة إذا لم يكن باستطاعته أن يتقدم على طريق البناء .

وليس لنا أن نفترض في الفنان الذي ينحت أو يرسم أن يكون مشحوناً بالعاطفة النابعة من معنى العمل الذي يقوم به أو ما يتضمنه هذا من أن هناك مجالاً رحباً لمثل هذا الإحساس من فن يصوغ الفكر والشعور ، وفي فنّ الأدب ما زال الأديب فناناً حرفياً لا يمكن أن يكون الناقد أقل منه .

على الناقد أن يعرف كيف يعالج المادة التي تتكون في ذهنه باستمرار حينما يمضي في قراءة الكتاب ، عليه أن يكون قادراً لأن يدرك الفروق الدقيقة وأن يضعها جميعاً في

الحسبان . ولا يستطيع أحد أن يعمل بمادة غير مألوفة الخواص ، وأن القارىء الذي يحاول أن يستوعب كتاباً ما ، منطلقاً فقط من استحسانه للحياة التي يصورها الكتاب والأفكار التي يتضمنها ، فإنه في هذه الحالة يشبه الرجل الذي يشّيد جداراً ولا يعرف شيئاً عن طاقة الأخشاب والطين والحجر .

هناك العديد من المواد المختلفة الواضحة للعين المجربة وضوح الحجر والخشب ، تدخل في بناء الرواية ومن الضروري معرفة الغاية من وجودها . ولذلك ليس لنا الاّ أن نستعملها بشكل دقيق سليم حتى نجد حين ينتهي الكتاب أننا أمام كتاب متكامل متناسق يستأهل الثناء وأن يظلّ عالقاً بالأذهان .

ما هي هذه المواد أو العناصر المختلفة ؟ وكيف يتسنى للقارىء الإعتيادي أن يتعلم استعمالاتها الصحيحة ؟

إنها الأشكال المتنوعة للسرد الروائي ، الأشكال التي تسرد عبرها الحكاية . وطالما أن هذه الأشكال متعددة ، فإنها في الواقع ليست عديدة جداً رغم أن تغيراتها وتركيباتها لا حدّ لها .

هذه الأشكال ليست غامضة ، بل إننا نعرفها جيداً ونستخدمها بُيسر ولكن استخدامها أيسر من ادراك متطلباتها وخصائصها . اننا نتعرف عليها تدريجياً عن طريق استخدامها بوعي وتفحّص أثناء القراءة ، أعني القراءة الناقدة للكتب التي تظهر في هذه الأشكال .

لنتبع بتؤدة أساليب الكتّاب الروائيين الذين لا يختلف أحد في تأثيراتهم ونلاحظ بدقة الطريقة التي تعرض فيها المشاهد والشخوص في كتبهم . لقد قلت إننا في ادراكنا نشكّل المشاهد والشخوص ونحلّها دون أدنى مشقة ، ولو أننا وقفنا عندها وقفة تأملية طويلة لنرى بأية فنون أو وسائل استطاع المؤلف أن يمكننا من تشكيلها بشكل مثير - وأن نرى بشكل محدد كيف تنساب هذه الحادثة وكيف صارت تلك الشخصية واضحة المعالم مشرقة ، فإننا سرعان ما نبدأ بالعثور على العديد من الإكتشافات في عملية بناء الرواية .

لقد كان نقدنا بعيداً بشكل غريب عن حبّ البحث والتقصّي إذا ما رجعنا الى ما كان عليه سلطان الرواية قبل قرن ونصف . إن عملية تنقية فن الرواية قد تمّ قبولها بشكل قاطع أو على أكبر تقدير تمّ ترتيب ذلك بشكل سريع ومختزل كما يدل على ذلك ضآلة المفردات النقدية التي سرعان ما تبرز أمامنا ونحن نمرّ على أبسط النتائج واكثرها جلاء .

إن التعابير والجمل التي تحت تصرّفنا لا تحمل معاني مجددة ولم تصقل أو تترسخ وهي تتنقل من قلم ناقد الى آخر .

ما الذي نفهمه من عبارات مثل : القصص « الدرامي » أو القصص « التصويري » أو القصة « المشهدية » أو « المطلقة » ؟

يجب أن تستعمل هذه الكلمات حالما نبدأ بتفحّص بناء الرواية ، ورغم ذلك فإنها مفردات لم تحظ بالقبول الفني بالنسبة للرواية ولا يستطيع أحد أن يتثبت من طريقة تناولها .

إن الحاجة الى المصطلحات إنما هي عائق حقيقي وكم تمنيتُ أن يكون اختراع الرواية الحديثة قد بدأ قبل مئة عام من بدايتها الحقيقية حتى كان من المحتمل أن تقع بيد أساتذة النقد في القرن السابع عشر .

ولما كانت الرواية هي نتاج عصر الحكايات الخيالية فقد جاءت مفتقرة الى شيء من نور الأحكام الأكاديمية وأنا أعتقد بأنها ما زالت تجد مبرراً للأسف على ما فاتها .

على أية حال ، للناقد لغته التي لم تترسخ في عصرنا هذا ولم تأخذ لها شكلاً متكاملاً . وهكذا فنحن ما نزال نعاني من نوعٍ من الخجل أمام الرواية ، ولا أعني به الخجل من المؤلف أو أفكاره أو عالمه الخيالي ، ولكني أقول بأننا يراودنا إحساس بأن الرواية إنما هي شريحة من الحياة ولذلك فإن تناولها على أجزاء سيعني فناءها .

نحن نبدأ بتحليل الرواية وكأننا مثل بيكمسر Beckmesser الذي يدوّن أخطاء فترة

الشباب على لوحته . إن ذلك سرقة غريبة ليست واضحة الشكل وغير معترف بها ، وربما بالنسبة للعد' ن المفردات ولكن لها نصيبها في تعزيز ساعد النقد .

قلما نحتاج إلى أن نكون في مثل هذه الدقة ، فالعقبة الكبيرة في مجاراة الكتاب والتسليم به على أية حال ، ربما تبدو كافية ولا حاجة الى المزيد من المصاعب وسيكون الكتاب في منجىً من الهجوم العنيف . ثم إن الرواية ليست شريحة من الحياة ، بل إنها قطعة من الفن لها نظائر ، والحقيقة القائلة بأنها صورة مثالية ليس لها وجود في الفضاء بل نتحدث عنها فقط من خلال التشبيهات والمجازات ، ونجعلها اكثر أهمية بحيث يجب أن نصونها في أذهاننا دون أي وساوس رومانسية . وربما تكون هذه الرواية ليست فعلاً هي الكتاب الذي نخجل منه ولكن ما زال الشبح المرعب الذي نجد فيه سرورنا .

على أن مما يدمر المتعة في الرواية هو معرفة كيف تمّ بناؤها . فهل هذا هو الإنعكاس الذي يتربص في أذهاننا ؟ أحياناً أعتقد ذلك . إلاّ أن المتعة الصورية ضئيلة بجانب متعة الخلق والأبداع والمزيد ميسور للقارىء الذي يمسك بالكتاب . أما كيف يتعرف الكاتب الروائي على موضوعه في شخص معين أو في موقف ما ، أو في تحول في الرأي ، فإن ذلك ما لا نصل إليه فعلاً ولكننا قد نتطلع طويلاً إلى نفس العالم الذي شهده تولستوي ولا يتعين علينا أن نمسك بالكتاب الذي وجده غير مسطّر في ذلك العالم وهو يستطيع (هو وبقية الكتاب) أن يوضح لنا عملية الأكتشاف .

أما القوة التي تميّز الفكرة الفعالة وتمسك بها فهي شيء آخر ولهذا السبب نحكم على نظرة الروائي إلى الأشياء على أنها موهبته الأساسية وليس لنا ما نقوله سواء كان عن طريق الموعظة أو التحذير ما دام موضوعه لم يعلن بعد . ولكن الكاتب الروائي ابتداءاً من تلك اللحظة قد أصبح في متناول اليد يشاركه الآخرون في امتيازه وان الإبتهاج بمعالجة ذلك الموضوع إنما هو فرحة دائمة كبيرة .

إننا نقتفي أثر الكاتب من نقطة إلى أخرى ونستذكر دوماً الموضوع نفسه من أجل فهم منطق الطريقة التي يسير عليها . واننا في ذلك سنجد أننا نبدع بناءاً فنياً كبيراً كان أم

صغيراً ، اذ حالما ينتهي الفصل يوضع في مكانه المناسب أو نكرر بأن هناك خللاً أو تصدعاً في عملية البناء فقد يتخذ المؤلف دوراً يتعارض مع الموضوع أو يتجاهله وعندها يبدأ التفحّص النقدي كما اصطلح عليه .

فهل أن عمل الكاتب الروائي هذا هو الصحيح ؟

وهل أنه الأصلح بالنسبة للموضوع ؟ وهل بالإمكان ادراك أو تسمية ما هو أفضل ؟

إن الساعات التي بذلها المؤلف يعيد معايشتها القارىء مرة أخرى وأن الفرح بعملية الأبداع قد تجدّد . هكذا تمضي العملية حتى ينتهي الكتاب ثم نعود الى مجمل البناء الروائي .

وقد يكون من المقنع للعين تماماً التعبير عن الموضوع بشكل متكامل محكم ولكن بالنسبة لكتاب له هذه الشروط من الشكل المحدد الثابت المعالم ، فإن شكله يدل على مضمونه الفعلي ، ليس مساهمة منه كعنصر من عناصر عديدة ولا بسبب أنه قد يكون من أهم هذه العناصر ، ولكنه الكتاب بعينه لأن شكل التمثال انما هو التمثال بعينه .

ولو أن شكل الكتاب كما يلوح للعين غير متكامل ، فهذا يعني أن الموضوع بطريقة أو أخرى ، لم يعبّر عنه بصورة متكاملة ، إن ذلك يعني أن القصة قد مرّت بمرحلةٍ عصيبة .

متى حدث ذلك ؟

وهل أن السبب راجع إلى أن معالجة الموضوع لم تبدأ من قلب ذلك الموضوع ؟ أم أنها انحرفت عن خط التطور الطبيعي ؟ أم أن السبب كامن في أن الموضوع نفسه ، موضوع هزيل لا طائل تحته ؟

إنه سؤال يتشعب بسرعة ، ولكن مهما كان الأمر فإن الكتاب هنا شيء لسنا في حاجة للتردد في اعتباره كتاباً أعيد خلقه بما ينسجم وأعلى قدرات القارىء .

في الواقع إن المؤلف يعرف جيداً بأن الكتاب سريع الذوبان حيثما يحين ذلك ولا شيء ينقذه كلياً ، إنه فقط سيدوم أطول مدة مما لو كان قد قرىء قراءة غير نقدية أو لم تجر اعادة خلقه بترو وعناية .

في مثل هذه الحالة سيقع الكتاب ضحية التجزئة إلى شرائح وستخرج آنا وكلاريسا من العمل الفني الذي كان المؤلف الذي يقف وراءهما قد ادخرهما بقدسية ما وسعه ذلك ، وعندها سيفنى الكتاب . إنه الآن شكل منفرد فدعونا نحكم على تأثيراته اذا كان في وسعنا ذلك وفي أفضل الأحوال لن يكون لنا وقت اكثر مما نحتاجه فعلاً .

الفصل الثالث

تولستوي
والشكل الروائي
في
« الحرب والسلم »

الرواية العظيمة الرائعة ، الرواية المشهورة والتي تمتاز بسعة الافق وتـكون في ذات الوقت زاخرة بالحياة ، صعبة المراس مثل هذه الرواية هي الكتاب الذي يتعين ان نضعه في رأس اعتباراتنا . هذه الرواية يجب ان تكون قد اعترف بها عالمياً كعمل عبقري يعتبر مؤشراً بارزاً .

تلك هي الرواية التي اتوق الى ان اتفحص شكلها ولا ارغب في مناقشة ما تمتاز به . لا بد لهذه الرواية ان تكون كتاباً ليس ثمة من حاجة لاطرائه ولكنه يستحق اي اطراء باستمرار .

كذلك يتعين ان تكون ذائعة الصيت ، وهذا ما يحدد هذا الصنف ، ذلك ان الرواية التي يقر الجميع بقيمتها الابداعية المتفردة ، قد يكون من السهل تجاوزهـا ، ولكن التي نقصدها هنا هي التي لا يتعين علينا ان نطريها وحسب ، وانما ندمن تلقائياً على قراءتها .

وطالما اننا معنيون بصعوبة تحديد شكل الرواية ، فليكن ذلك مثالا واضحاً لهذه الصعوبة اذ ثمة حالة متطرفة جداً حيث لا يمكن تغافل السؤال . انها رواية رحبة المدى تمتد الى آفاق عريضة ولسنوات عديدة ، رواية مسهبة زاخرة بالناس والاحداث .

في الواقع لقد تم طرح الكثير من هذا النوع الادبي وربما صار يقتصر على رواية واحدة هي « الحرب والسلم » .

بالنسبة لرواية « الحرب والسلم » لا اظن ان هناك من قد أشار الى أن تولستوي قد انتج أنموذجاً للشكل المتكامل ، لا بل انها عبارة عن نظرة شاملة لاناس وأماكن ومدى واسع اصطفت فيه الجيوش ، فهل يتوقع أحد من كتاب كهذا أن يكون قد ألف بشكل دقيق ؟

انه زاخر بالحياة من كل وجهة ، كتاب لامع دائم الاثارة ، وقد جاء هذا الانطباع الشامل نتيجة لعمق ابداع تولستوي . ولو كانت الرواية واسعة فعلا سعة الحياة ، فان تولستوي يستطيع بيسر أن يملأها ، خاصة وأن طاقته الابداعية الكبيرة لا يبدو أنها توشك على الانتهاء . ان تولستوي على استعداد دوماً لان يضم المزيد من نواحي الحياة ذلك أنه مقيد فقط بالحاجة لان يوصل الرواية الى نهايتها في مكان ما .

على أن هذه السيطرة العظيمة على هذه الجوانب لا تشغل الا نصف طاقته لانه يذهب الى أبعد من ذلك أكثر من أي كاتب آخر ، بل انه يتناول تفصيلات المشهد والحادثة المتفردة والظل الرقيق للشخصيات باشراقة بارعة ودقة متناهية . ليس بمقدور أحد أن يتجاوز ، أو يدنو من سهولة السيطرة التي يعالج بها الموضوع الذي يتوفر عليه مباشرة ، من تزاحم الشخوص وزهو الشباب ، ربيع الغابة المشرق ، غلام يمتطي حصانه وأيا كانت المشاهد التي تسوقها أمام القارىء شمولية نظرته ، فهو يصوغ من كل ذلك صورة جميلة وحقيقة مطلقة .

ازاء ثراء وعمق رواية « الحرب والسلم » قلما يثار السؤال عن شكلها العام ، بل

يكفي تصوير مثل هذا العالم فمن غير المجدي البحث عن التناسب والحبكة في كتاب يضم عالما كهذا . ولكن لهذا السبب نفسه ، أعني وجود أشياء كثيرة في الكتاب من شأنها أن تقلل من الانتباه الى شكله ، أصبح من المهم جداً السؤال عن الطريقة التي ألف بها . ان الشك والحيرة يشكلان تحدياً للنظرة التي تنشد الاستطلاع وقد يكون من الافضل أن يكون التأليف الرصين على هذا الغزار أمراً غير ممكن ولكن ليس من السهل أن نحدد بالضبط النقاط التي لا يوفق فيها **تولستوي** . فاذا كان التأثير العام لكتابه غير قاطع فان ذلك راجع الى تألق اجزائه وشكلها المتميز . ليس ثمة أي شك في سيطرته على الشخوص ، ولن يضل **تولستوي** طريقه بين عشرات الرجال والنساء الذين يضج بهم الكتاب ففي سلاسل المشاهد التي لا حد لها والحوادث ليس ثمة مشهد أو حادثة واحدة تدل على رغبة مترددة ، بل ان الرواية تستمر بالانسياب وثمة الكثير قبل أن يبدا القارىء في تفحص اتجاهها .

يلوح لنا أن **تولستوي** يعرف تماماً أين يذهب ولماذا وليس ثمة أي شيء في أي لحظة يشير الى أنه لا يمتلك السيطرة الكاملة المحكمة على فكرته . ربما في النهاية فقط نعود للوراء فنعجب بها .

ما هو موضوع « الحرب والسلم » وعم تدور هذه الرواية ؟ ليس هناك جواب جاهز محدد ولكن لو كان علينا أن نكتشف ما هو خطأ في الشكل ، فان ذلك هو السؤال الذي نلح عليه . ما هي القصة ؟ قبل كل شيء هناك تتابع في صور الحياة التي تعيشها اجيال معينة ، الشباب الذي يؤول الى النضج والكمال ، الفرص التي تلتقي أو تتعارض وتتجدد ، الامل الذي يزدهر ثم يذوي ليعاود الظهور في حياة اخرى ، الشيخوخة التي وهنت وهي تتطلع الى شعلة الشباب مرة أخرى ، تلك هي مادة الرواية .

في رأيي يبدأ الكتاب في النمو من فكرة مسيرة الاجيال التي تتغير وتتجدد دوماً فقد تم اختيار الشخوص للوضوح الذي تجسدت بواسطته هذه الرواية فيهم . لهم نظراتهم

ومواهبهم المختلفة وأمزجتهم وطباعهم الخاصة ، الا أنهم صغار بالنسبة لشباب كل زمان ومكان ، وبهم تنبض القصة بالحياة في الوقت نفسه . ان أسرة **روستوف** تضج بهذه الاشياء ، ذلك أن آل روستوف هم أناس بسطاء مرحون يتسمون بسرعة البديهة . ثم هناك منزل « بولكونسكي » القديم الموحش مع « آندرو » الكريم المتشكك و « ماريا » المسكينة الساذجة والغيورة المكبوتة .

أضف الى ذلك نوعاً آخر من الشباب فهناك بيتر **بيزوخوف** صاحب الملايين ، بدين مربوع الا أن عقله يضج بالعقائد والطموحات التي تمسك بها آندرو بكل آماله وليس هو . تلك هي الطليعة الرائدة التي تضم وراءها الكثير الكثير ، شباب وشابات في كل منعطف يتدافعون لكي يأخذ كل مكانه كجيل جديد . لن يؤثر في الرواية أن يكون هؤلاء الرجال والنساء من سلالة واحدة وقرن واحد جنوداً وسياسيين وأمراء ، روسا في عصر الازمات ، فهم كذلك في كل الظروف التي يضج بها عصرهم والمكان الذي يوجدون فيه وكان عليهم أن يكونوا من طراز ثانوي . اساساً ليسوا هم من الروس وانما هم شخصيات برزت في المسيرة العظيمة ، وهم هنا في تضاعيف الرواية لانهم شباب وليس لانهم أمل روسيا الصاعد في عهد « أوسترلتز » و « بورودينو » .

لقد وقع عليهم أولا أن يمثلوا دائرة الميلاد والنمو والموت ثم الميلاد من جديد . انهم يمثلون القصة الأزلية التي لا تتبدل في كل زمان ومكان ، وما فوضى القرن الجديد الذي كان قدرهم أن يولدوا فيه الا حادثة من الحوادث . ان بيير وآندرو وناتاشا هم أطفال الامس واليوم والغد وليس ثمة شيء عند أي منهم لا يصلح لكل الازمان . لم يفكر تولستوي بأن يظهرهم كأطفال أنجبتهم ظروفهم الخاصة كجيل تشكل من نضال تاريخي ، بل كان يراهم ببساطة تجسيداً للشباب . والامر يبدو اليوم مثيراً للدهشة بالنسبة للقارىء الانكليزي وهو يلحظ مدى الاخلاص الذي تمثل به شخصيات تولستوي روسيا القرن التاسع عشر وشباب القرن العشرين في انكلترا . ان الامر واحد فالحياة في موسكو يومذاك هي ذات الحياة في لندن اليوم ، شريطة أن تكون غنية بما

فيه الكفاية وحسب .

أما العمر الطويل فهو مدعاة للزوال وقد عينت فيه مدته (ليس بعمق شديد) وله أيامه المحددة هنا وهناك . ان **نيقولا وناتاشا** ينتميان دوماً الى أكثر أنواع الحداثة جدة وعلى هذا الشكل يكون الباعث الرئيس الذي يبدو لاول وهلة وكأنه يشكل أساس الكتاب بالرغم من اسمه ، وهذا هو أكثر أركان القصة اشراقاً كلما أجلنا التفكير الحر السريع فيه .

ان الحرب والسلم في هذه الرواية حادثتان عرضيتان وليستا جوهر الموضوع ، فالمشهد التأريخي قد استعمل كنقش وخلفية اذ يظهر من وقت لآخر بالنظر لاهميته في تهدئة أقرب حركات الحياة ، انه يبرز بقوة كبيرة طبيعة الشباب من الناس ، والرواية التي تمثل نهضة الجيل لا يمكن تصورها في أي مكان بشكل أكثر حدة وادراكاً مما هي عليه في مثل هذا الزمن من التحول .

لقد أحسن **تولستوي** اختيار اللحظة المناسبة لبداية قصته المؤثرة جداً والتي أصبحت انموذجاً في أوربا قرناً بعد قرن . الا انه ، من وجهة النظر هذه لم يتم ربط سلسلة المشاهد المتنوعة بسبب الحرب ، بل كان ذلك بواسطة فكرة اخرى أكثر شمولا كما نزال نطمح من فكرة الحرب ، فالشباب والشيخوخة ، المد والجزر المتكرر ـ تلك هي الفكرة الاساسية لرواية تولستوي . هذا ما يبدو الكتاب عليه الا ان تولستوي دعا روايته « الحرب والسلم » في وقت يستثير فيه الشكوك ، فهل انه يؤمن بأنه نفسه هو الذي كتب تلك القصة ، وليست قصة الشباب والشيخوخة ؟

انني افترض بأن **تولستوي** قد اختار عنوان روايته دون كبير اهتمام (وليس هو الوحيد في هذا) ولذلك نجده يؤكد الجانب الخطأ من رغبته ، ولكن ثمة أشياء في الرواية تشير الى ان العنوان فعلا يمثل الكتاب الذي خطط له . لقد أشرت الى المرور بالباعث الانساني الكبير حيث يقع الخط الثاني من الفكرة ومن الواضح ان المؤلف يتبع ذلك .

ليست دورة الحياة مستمرة بحيث أن ثورة الامم فيها تكون مجرد حادثة أو ضجيجاً أو غزوة نابعة من لا شيء ولكنها الكفاح نفسه ، الاضطراب الذي لا علاقة له بالموضوع هو الذي يصبح الباعث للقصة .

لقد أصبحت « الحرب والسلم » تلك الرواية التي تتسم بالتعاقب القديم ، الموضوع الذي يتطور خلاله شكل الكتاب . ان المحور ينتقل من ساحة الحياة الرئيسية وهو غير قومي أو تاريخي ، ثم يعزز نفسه في حقل الصراع العنصري يجسده القلق المدمر الذي عم أوربا بعيد الثورة الفرنسية . وسرعان ما يغير الشباب مفاهيمهم ذلك انهم لم يعودوا هناك من أجل أنفسهم وحسب يحرسون الشعلة في ساعة معينة ، فلقد تم اعادة تنظيمهم بتحيز وتشنج في علاقة جديدة بحيث أصبحوا يمثلون شخصيات الثورة الروسية في تأثر الشرق والغرب بالصدام النابوليوني . انه تناقض عظيم حقاً قياساً الى خيال تولستوي العملاق ، فهو ، بيد واحدة ، قد أمسك بأكثر المواضيع سعة في العالم وهي القصة التي تعتبر كل قصص العالم الاخرى ثانوية بالنسبة لها ، ولم يرض بذلك فقد قدم لنا باليد الاخرى ، صداماً تاريخياً لا يبدأ أحد مشاهده بأقل من ايماءة مذهلة .

كل ذلك وليس في الكتاب أية اشارة تدل على انه كان عارفاً بما هو فاعل ، بل من الواضح تماماً انه لم يكن يدرك انه كان يكتب روايتين في آن واحد . مثل هذا السهو ليس غريباً على العباقرة بل أستطيع القول بأن القلة القليلة تستطيع اتيان ذلك من بين الكثرة الكاثرة التي تمارسه . الا ان روايتين من هذا النوع وملحمتين خالدتين تم تناولهما بسرعة وتمت كتابتهما في ألفي صفحة وتداخلتا دون تخطيط أو تكلف وفي بناء هادىء غير مضطرب ولا معقد وبأسلوب من البساطة المشرقة ، كان عملاً بطولياً يستدعي عبقرية تولستوي ويدل عليها .

ان رواية « الحرب والسلم » هي من مثيل الالياذة ، قصة أناس بعينهم ، وهي الانيادةAENEID التي هي حكاية أمة حفظت في كتاب واحد من لدن رجل واحد لم يدر انه كان هوميروس وفرجيل واحداً بعد الاخر .

وهل من الممكن ان نجادل بأن تولستوي كان يدرك طبيعة المهمة التي الزم نفسه بها وانه دمج الموضوعين بوعي منه ؟

لنقل بأنه اراد ان يضع قصة الحياة الازلية في مواجهة الفوضى العارضة التي تحدث مثل هذه الثورة في كتب التاريخ ولكنها تمضي تاركة القصة الاخرى وهي ما تزال تنساب خالدة .

ربما كان تولستوي قد عقد النية على ذلك ولكنني اذ انظر الى هذا الكتاب وحسب ، فانني لا أستطيع أن أرى أية اشارة الى ذلك في طول الرواية وعرضها ، ولست قادراً على ان أكتشف أية زاوية يمكن أن تلتقي عندها القصتان أو تخرجان بانطباع واحد . فليست احدى القصتين ثانوية بالنسبة للاخرى وليس ثمة فوقهما شيء (وأي شيء بعد ؟) يمكن أن يرجعا اليه ولم توضعا سوية من أجل اظهار تناقض ما ، فلا شيء ينتج من تجاورهما .

من وقت لآخر فقط وبلا قاعدة واضحة او سابق انذار ، تتوقف احدى القصتين لكي تبدأ الثانية من جديد ، واظن ان من الممكن ان نحدد الاماكن بعينها التي تطرأ عندها التغيرات ، ليس ذلك دوماً ، حتى في نهاية أحد الفصول وانما عرضا في منتصف احدى الصفحات . ان القارىء يشرع في البحث عنهما وفي النصف الثاني من الرواية تنتشر هذه التحولات بحرية .

ان انسياب القصة البطيء الثابت ، القصة الاولى كما أسميها ، التي ترتكز على الحياة الخاصة لعدد من الشباب وتجمعهم سوية ثم تفصلهم ، تجهم طراوتهم ، تحملهم بعيداً من مغامرتهم الموعودة الى ظروفهم الخاصة حيث نصيبهم فقط نقل نعمة الشباب الى الآخرين ثم الانسحاب حالما تعود المغامرة مرة اخرى - ان هذا الباعث الذي يبدأ به الكتاب وينتهي لا بل يرتكز عليه بشكل ثابت ، تقف بوجهه مشاهد المعركة الرئيسية (بعض هذه المشاهد وليس كلها) مع اصداء الأقدار الامبراطورية التي ألف تولسوي منها قصته الزاخرة بالاعمال البطولية لوطنه في ماضيه العاصف

بالاحداث الجسام .

هذه الاخيرة قصة هائلة ولكن ليس لها تأثير على الاخرى لانها قصة عالمية لا تنتمي الى عصر معين أو بلد معين ، انها اسطورة كل العصور يحكيها نيقولا وناتاشا ولكن كذلك من الممكن أن يكون قد قصها أبناء وبنات ملك طروادة .

بالنسبة لنيقولا الشاب في جميع الازمان ، فان نزاع الامبراطور والقيصر هو المناسبة التي من الممكن أن تصبح أفضل ذروة لمغامرته الا انها ليست أكثر من المناسبة وليست أساسية بالنسبة لها طالما انه بطريقة أو أخرى يستطيع أن يصل هذه الذروة في أية مرحلة .

ان رواية « الحرب والسلم » جديرة بأن تصوغ له حياته سواء كان ينتمي الى طروادة القديمة أم الى أوروبا الحديثة ، ولكنها قصته هو ، قصته وقصة رفاقه فلماذا نراهم فجأة ينسحبون الى الخلفية مع الشخوص الذين تتألف منهم رواية الحرب الخاصة هذه والباقية في الاذهان ؟

من أجل ذلك حدث ما حدث ، فها هي الحرب الآن بجنرالاتها وملوكها في الجبهة الامامية ، وذلك هو موضوع الرواية .

ان الكسندر وكوتوزوف ونابليون ومورا قد أصبحوا الممثلين الرئيسيين الذين تقاسموا تمثيل المسرحية . في هذه الرواية استبعدت حالات الحب وطموحات جيل الشباب التي هي حتى الآن مركزية ، الى مناطق ثانوية حيث ثمة اصقاع شاسعة لا تظهر فيها أبداً ، وكثيراً ما كان تولستوي ينساهم تماماً وقد اكتشف فكرة جديدة لجمع شمل الكتاب الثاني وهي عبارة عن نظرية انطبعت لدى القارىء نتيجة للتكرار الصارم ، باعثه الملل في العديد من الصفحات .

ان معنى الرواية ، ولعل من غير المعتاد أن يجافي تولستوي احساسه الفني وهو يبسطه لنا ، يكمن في العلاقة بين رجل القدر والقوى التي يحلم بأنه يوجهها ، وهذا

موضوع رفيع الا ان تولستوي لا يستطيع أن يدعه يترك أثره بنفسه ، ذلك ان تولستوي القادر على أن يجعل القصة تلقي بنفسها على القراء لا يمكن تجاوزه فهو يستطيع أن يقحم في كتابه فصولا طويلة مملة من التعليقات والتفسيرات ، فصولا جاءت على غرار كتب المحاورات من أجل ألا يفقد جدل مسرحيته .

ولكن القارىء يستسهل اخيراً هذه الاستطرادات المضجرة فأينما ورد ذكر « المؤرخين » فان القارىء يعلم ان بضع صفحات يمكن أن تطوى دفعة واحدة وربما ندع تولستوي يسخر من النظريات التقليدية في الاسطورة النابليونية ثم نلتقي معه مرة اخرى حين نجده يكتب رواية .

ان حكاية الاعمال البطولية القومية تكون في أوج عظمتها وفي كل المجالات ، حين يبتعد تولستوي عن كتابة كراريس القصة الثانية ، ولو كان بامكاننا ان ننسى بسهولة الوعد الاول الذي قطعه المؤلف في كتابه فلن يكون ثمة شيء أكثر تأثيراً من تصويره للجماهير المتخبطة في كل من أوربا وروسيا وهي تلتقي محض صدفة عند الامر الجازم لقلة من العقول المحدودة ، قلة ضئيلة محدودة جداً بحيث أن سخرية ادعائها بأنها الموجهة للقدر قد سطرت في كل المشهد .

ها هو نابليون قبل أن يجتاز نهر نايمن ، نابليون عند مشارف موسكو ، مجلس الحرب الروسي يقف وراء بورودينو ((تراقبه بوقار الطفلة مالاشا من زاويتها) وأينما يظهر كوتوزوف فان كل ذلك انما هي انطباعات ترجع تماماً الى ذات الدائرة فليس لها تأثير بالنسبة لقصة بيتر ونيقولا فهي لا تتجاوزهما وانما تعتبر قمة في حد ذاتها .

ان هذه الانطباعات ليست كافية ولم يتم تأليفها بشكل صحيح لكي تكمل الكتاب الثاني الذي شق طريقه الى الاول ، ذلك ان دورة الحرب ودورة السلم اذ تتميز عن دورة الشباب والشيخوخة فهي تتفكك الى شظايا متكسرة أما حجمها والمدى الذي تذهب اليه تلك المشاهد فينطوي على رواية تمتد بامتداد الحرب والسلم الخالدة وربما يمكن ملؤها كلها بشخصية كوتوزوف ونابليون لو كانت هناك معالجة كاملة لقصتها ،

ولن يتركا مجالا لاحد آخر . ولكن طالما ان هذه الاشياء قد بترت فقد تم معالجة كل من هذه الشظايا المتكسرة بما ينسجم مع وجهة النظر التي تختلف عن وجهة النظر في بقية الكتاب .

كما يتعين ملاحظة ان خطوط الانقسام التي يمكن أن تحدد بدقة كما أشرت ، ليس لها أبداً ان تشطر المشاهد السلمية للحكاية عن المعارك وأساليب النضال التاريخي بحيث تترك كل واحدة على جانب .

أحياناً تستخدم الاحداث العامة الرئيسية كما يتطلبها الموضوع الاول للرواية مثلما تستخدم المواد التي تجسدت فيها قصة الشباب . على سبيل المثال تأمل أحد المقاطع التي تصف المعركة في الرواية حيث يكون نيقولا شابا يقع تحت وطأة الحرب لاول مرة ، فنراه يروح ويجيء مذهولا وهو يصرخ كالطفل الضائع ، تتأجج فيه البطولة ثم يهرب كالارنب طلبا للنجاة .

وكما يعرض ذلك تولستوي فان هذه المعركة أو جزءاً كبيراً منها انما هي موضوع نيقولا ، اليه ترجع وهي جزء من تجربة تكشف حياته وتثري احساسنا بها .

مرة اخرى نجد العديد من الفصول المدهشة التي تعالج مسألة الاستسلام وحريق موسكو الهائل ، تتمثل في حياة بعض آل روستوف الذين يتعذر كبح جماحهم ، أو شخصية بيتر في سجنه المزري اذ تأطر المشهد في ضميرهم .

في كل تلك الاحداث وغيرها مما يشابهها ، يكمن تاريخ العصر في الخلفية ، في مواجهتها حيث حياة أولئك الذين أثر التاريخ فيهم تأثيراً بالغاً ، تراقب بدقة من أجل تلك الاحداث . ولكن الامر يختلف بالنسبة لسلسلة الصور الاخرى للحملة التي تمتزج بهذه الاحداث ، ذلك ان مسلسل الصور هذه يثير الاعجاب ، ولكنها تعرض أمامنا الفكرة التي تراود حياة أناس معينين والتي يكمن فيها بقوة (كما اعتقد) أوسع اهتمامات الرواية .

فمن العاطفة الكبيرة التي نتحسسها من خلال الشباب الذين يتعرضون لها ، تتحول الحرب الى عاطفة لدينا ، ينقلها لنا الذي يحكي الرواية اجمالا كمشهد يواجهه مباشرة بدلا من أن تنعكس في تجارب الجيل الجديد . صحيح ان موهبة تولستوي الكبيرة تقوده من حين لاخر بعيداً عن مجرد الحكاية التي يحكيها على هواه ، ولكن في نقاط حاسمة يعرف تولستوي انه من الافضل ألا يقص الحكاية بنفسه ، بل انه يقدمها عن طريق عقل المتفرج ، نابليون أو كوتوزوف أو الفتاة الصغيرة التي جلست عند المدفأة في الزاوية ، وهو في ذلك يستعير عدم المباشرة والتأثير المتزايد للقصة التي نشاهدها كما يتصورها عقل الاخرين .

الا ان تولستوي يختار متفرجه عن طريق الصدفة دون أن يتبع في ذلك اسلوبا ثابتاً . فالفكرة الاساسية هي فكرته بقدر ما هي فكرة الذي يقص الحكاية بحيث ان التأثير العام لتلك الصور يتم كلياً بشكل يختلف عن ذلك الذي يحكم قصة الشباب . ففي تلك القصة ، رغم ان هناك أيضاً اسلوب تولستوي البعيد عن الاسس الثابتة ، يتركز التأثير بشكل رئيسي على اسهامنا الحر في آمال ومخاوف وتأملات النخبة القليلة . ذلك اننا في حالة من الحالات نجد تولستوي مباشرة بجانبنا يقص أحداث الرواية ، وفي حالة أخرى نجد بيتر وأندرو ، نيقولا ، ناتاشا الذين هم معنا وحوالينا ، وعندها يختفي وجود تولستوي .

هنا اذن يكمن السبب ، أو على أية حال أحد الاسباب التي جعلت الشكل العام لرواية « الحرب والسلم » لا يحقق ما تطمح اليه الانظار كما افترض ذلك . انها عبارة عن فوضى حبكتين روائيتين ، فوضى يغطيها اسلوب تولستوي الهادىء المنساب ، الا ان هذا القناع تزيحه النظرة الشاملة للرواية حين ينظر اليها كاملة . ليس لهذه الرواية مركز وسط كما ان من الواضح جداً ان تولستوي غير مكترث بالنقص الذي ـ لا بد ان يستنتج المرء ان تولستوي لم يدركه ابداً . ولو ان الامر كان كذلك فمن المؤكد انه كان سيبدي ذلك وسنجده عند نقطة معينة أو اخرى يحاول ان يمزج قصته في قصة واحدة

مخترعا نظاماً أو خطة يمكنها أن تضمهما سوية مؤسسا المركز في نقطة ما .

ولكن لا ، فهو يغذ الخطى عبر صفحات كتابه دون أن يكون ثمة هاجس كهذا .

في الواقع ان ثقته بنفسه هي التي اكسبت الرواية مثل هذا الوضوح والبيان . ولو ان تولستوي كان كذلك فانه لن يفعل أكثر من أن يصدع سطح الرواية وهو يحاول أن يقحم المادة التي في يده بنوع من أنواع الوحدة التي لا يكون التعارض فيها أساسياً . وربما يبدو نقدنا لهذه الرواية شيئاً تافهاً اذا أضفنا الى ذلك ، كما هو واجب ، ان رواية الحرب والسلم بكل هذا انما هي واحدة من أعظم الروايات العالمية لانها صورة للحياة لايدانيها شيء أبداً في فخامتها وجمالها .

وماذا سيكون الامر ؟

ان واجب الروائي هو ان يبدع الحياة ، وهنا الحياة فعلا . ان الحصول على الشكل الناصع المنسجم مطلوب وسيكون من الحسن الحصول عليه ولكن ذلك هو كل ما في الامر ، فلدينا رواية عظيمة بدونه .

وهكذا أصبح لدينا الآن رواية الحرب والسلم مضافاً اليها عظمة أخرى هي جمال الشكل ولكن ربما ما يزال هناك ما هو أكثر فخامة ، رواية ليست على غرار هذه وحسب .

قد نحصل على رواية تكون صورة للحياة أكثر رشاقة وصدقاً وانسياباً وقوة . ان أفضل الاشكال هو الذي يستخدم مادته أفضل استخدام وليس هناك تعريف آخر للشكل في عالم الرواية . ان الكتاب المحكم هو الذي يتحد فيه الشكل بالمضمون بحيث يصعب تمييز الواحد عن الآخر ، انه الكتاب الذي أتى على موضوعه برمته ضمن الشكل ، ذلك الشكل الذي يعبر عن الموضوع كله . فحيثما كان ثمة تنافر أو صراع بين الاثنين ، كان هناك حشو لا طائل تحته ، أو ان هناك مادة ناقصة وفي هذه الحالة يكون

شكل الكتاب الماثل أمامنا قد فشل في ان يعطي الفكرة حقها .

ويلوح لي في رواية « الحرب والسلم » ان القصة تعاني من النقص في الشكل في موضعين . لقد أصيبت بأضرار في النقطة الاولى بسبب اقحام قصة اخرى غير مناسبة ، نقول أصيبت بضرر لانها فقدت كبرياءها في أن تقف مستقلة بنفسها .

ولو ان القصة كان يراد لها ان تكون دراما الشباب والشيخوخة أو دراما الحرب والسلم ، ففي كلتا الحالتين ستكون بشكل لا يمكن مقارنته ، أكثر تأثيراً لو ان كل هذه الثروة العظيمة في مادتها قد استخدمت من أجل تحقيق هدفها لان كل ذلك سيكون في حبكة واحدة . أضف الى ذلك ان القصة في كل من الحالتين مرة اخرى ، ستكون ناقصة ولا تنتهي احداهما وليس لاي منهما أن تنمو بشكل كامل بسبب حجم الكتاب كله .

ولكني سأعود مباشرة الى هذه النقطة ، على الاقل فيما يتعلق بواحدة منهما .

ان الاعتراض على الشكل المفكك ، غير المحكم لرواية تولستوي هو انها فرطت في موضوعها . والنقد لا يؤسس هذا الاستنتاج على شيء ، وانما فقط على الضرر الذي أصاب القصة والذي يتمثل في خسران قيمها الكامنة كلها .

فهل ثمة في رواية الحرب والسلم شيء أحسن من أن ادراكها للفكرة العظيمة من السهل نسيانه ؟

ليس من السهل نسيان ذلك فقط ، بل نادراً ما يلاحظ ذلك في القراءة الاولى للكتاب ، وانني أتحدث عن قارىء واحد على الاقل . الا اننا في كل مرة نعاود فيها قراءة الكتاب نجد قيمته الكامنة اكثر مثولا للعيان فهي تبرز بشكل أكثر وضوحاً وفي كل مرة تتداخل في موضوع الكتاب الذي نبحثه .

في الواقع ، في كل مرة يصبح من الصعب تماماً خلق كتاب من هذه القيمة الكامنة بدلا من الامساك بقوة أكبر على كل عملية أعادة بناء ناجحة ، فان عناصرها

المثيرة تبدو دائماً متباينة غير منسقة ولن تكون ملتحمة كذلك .

ولن يكون بمقدور رواية ما ان تشرع في صياغة موضوع متكامل لا نقص فيه بدون هذا العون . ان الامر ليبدو جلياً ولكن مع ذلك ليس هناك أكثر ألفة بالنسبة لقارىء الرواية المعاصر من الصعوبة في اكتشاف جوهر الرواية التي بين يديه .

ما الذي كان يريد الكاتب الروائي ان يقوله في عبارة معينة ؟ واذا كان لا يستطيع ان يجسد ذلك في عبارة فليس ذلك مما يغير الرواية كما ان حجم وتركيب موضوع ما لا يتحدد بذلك التوكيد فقد يكون غرض الكاتب عبارة عن حادثة من أبسط الحوادث ، أو من أعظم مسلسلات الحوادث احكاماً ، وقد يكون شخصية منعزلة أو شبكة واسعة جداً من العلاقات . مهما يكن الامر فان ذلك يمكن التعبير عنه في عشر كلمات تكشف عن وحدته .

ان شكل الكتاب يعتمد على ما يريد الكاتب قوله وحتى تتم معرفة ذلك فليس ثمة شيء يمكن أن يقال عن الشكل .

الفصل الرابع

الزمن في الرواية

لنفترض الآن أن **تولستوي** لم يكن قد تمّ سحبه جانباً من قصته وهو في منتصفها ، لنفترض أنه كان قد هجر ملحمة بلاده والمؤرخين لكي يعالج أمرهم في كتاب آخر ، ولنفترض أيضاً أن فصول « الحرب والسلم » المتداخلة كما نتحسس ذلك ، كان عليها أن تختفي وأن يترك الموضوع برمته للأبطال من الشباب والشابات ، فما الذي سيكون عليه شكل الكتاب الذي خُلّص من العوائق بهذه الصورة ؟

أود أن أحاول التفكير بعيداً عن الرواية ، بما لم تمتلكه أو تتحكم فيه الأسر الثلاث البارزة وهي أسرة **بيزوخوف** ، **بولكونسكي** ، وأسرة **روستوف** ، فما يزال هناك مسلسل طويل من المشاهد في موكب منفرد من الأحداث يغذّ السير إلى أمام . فالحرب والسلم ما تزال رواية فخمة تمتد من اللحظة التي يظهر فيها بيتر فظاً غليظاً عن قصد ، لأول مرة في مرسم من المحيط الإجتماعي ، إلى ذلك المساء بعد خمسة عشر عاماً إذ يقف الطفل **نيكولنكا** ، بشير المستقبل ، يراقبه وهو ساهم في وقار .

إن ذروة حياته وذروة حياة بضعة أشخاص إنما تتعلق بين هاتين النقطتين وقصتهم الآن تنفرد بنفسها ، وأكاد اشعر بأنها عن طريق التحرر هذا إنما تمتلك الإيجاز .

على أية حال إنها عبارة عن فكرة واحدة وكتاب واحد ، أما السؤال عن شكلها

فيمكن طرحه في وقت لاحق . ولقد أشرت إلى أن الفكرة الأساسية التي نبغ هذا الكتاب فيها ، كانت مسيرة الحياة أو التغيّر الذي حصل في اتجاه الأجيال وتحولها عن نظامها ، وهذا موضوع هائل إلاّ أن يد **تولستوي** هي يد منبسطة ناهيك عن أنه غير هيّاب من الثغرات الكبيرة . إن موضوعاً كهذا لا يمكن أن يعالج اطلاقاً بدون مدى واسع تقتضيه الحاجة .

إنه في البداية يحتاج إلى عدد جمّ متنوع من السكان ، وقد يمسك عدد من الشخصيات المختارة بالخيط الرئيسي في القصة ويمثلون سلوك السكان ، إلاّ أن من الضروري بالنسبة لواقعهم النموذجي أنْ نشاهد بوضوح مكانهم في هذا العالم .

إنهم نماذج مختارة ، يقفون بعيداً عن الجماهير ولكن وجودهم سيفقد معناه اذا اعتبر هذا الوجود استثنائياً بكل معنى الكلمة أو إذا ما ظهر أن اختيارهم قد جاء بسبب كونهم استثناءاً .

وعلى هذا الأساس يجب فهم إلحاقهم بالرواية الشاملة للحياة والتحسس به ، كما أن واقع عالمٍ واسع يجب أن يجد السبيل مفتوحة أمامه تفضي إلى مسافات بعيدة حوالي الحدث المركزي ، أما الغاية الكلية للحدث فتكمن في الشخصية المختارة وعالميتها وهذا ما يتعيّن على الحدث أن يتجه إليه .

إن الكتاب منذ بدايته الأولى يقوم على ما ذهبنا إليه ، إذ يتقدم تولستوي ليضع عالمه دون أقل تردد مما قد يشعر به المرء في بداية مشهد الشارع أو الأبرشية .

إن ضوء النهار يبزغ من صفحته ولا يحيط بشخصياته حالما يضع التخطيطات لها فينقشع الظلام عن حياتهم وأحوالهم وأمورهم البعيدة ويتركهم تحت وضح السماء .

في عالم الرواية كله ليس ثمة مشهد يتسم باستمرار ، بالسمة المشتركة طليقاً بالنسبة لنا جميعاً ، كمشهد **تولستوي** . إن شخوصه تتحرك في محيط لا يعرف الحدود ، فوراء القلة التي في طلعة المشهد يمتد جمع متقهقر بوجوه عديدة يغمرها الضياء ، وهناك

وجوه اكثر من ذلك يصعب تمييزها كوجوه ولكنها تنطوي على الإحساس بالحياة المحتشدة .

وليس ثمة مدى يمكن ادراكه ولا خط ثابت يفصل بين الحياة في الكتاب والحياة التي تتعداه . أضف إلى ذلك أن الإتصال بين الرجال والنساء في الرواية وفي بقية العالم لا يمكن ضبطه في نقطة معينة . فمن المستحيل القول بأن بيتر وأندرو ونيقولاس يعيشون في « عالمهم الخاص » كما تصوّر الرواية ذلك في الغالب ، بل إنهم يقطنون في عالمنا كسائر الناس الآخرين .

بالطبع لست أعني أن المدى المحدد الذي يرسم حول الحدث الذي يجسمه كتاب ما ، هو مدى غير مناسب تماماً . غالباً ما يكفي أن يكون عالمهم هو كل ما يفتقر إليه الناس وقد يكون ذلك هو العالم الذي يكشف حقيقتهم وما يمكن أن يقوموا به بأفضل سبيل ـ إن كل شيء متوقف على طبيعة القصة .

ولكن الفراغ ضروري بالنسبة لحكاية تولستوي انسجاماً مع الإستمرارية في الحياة داخل أو خارج دائرة الكتاب . ولا يلوح أبداً أن تولستوي يعرف أنه يمكن أن تكون هناك أية صعوبة في تقديم ذلك ، بل إن الفراغ موجود حالما يشرع تولستوي بالكتابة .

قد يتصور المرء أن العظمة البسيطة للمنظر الريفي الروسي قد ساعدت تولستوي في كتابه الذي ضجّ بالإشارة إلى المسافات والمستويات التي لا نهاية لها . إن الروائي الروسي الذي يعتمد على هذه النتيجة إنما يجدها في متناول يده ، ولو أراد أن يبدي إحساساً بالفراغ الذي يتسع ويتسع فإن مجرد الإشارة هنا كافية ، بل إن العلاقة المجردة بين الصورة التي يرسمها وبين فكرة تلك الحقول التي لا يحدّها حدّ هي وحدها يمكن أن تكبّر تلك الصورة بما يرضي حاجته .

إن تخيّل الفراغ يقع في كل مكان ليس فقط بالنسبة للمشهد الحر حيث يتيه

النظر ، ولكن على أية ضفةٍ من ضفاف النهر حيث ينساب الجدول مخترقاً القارة أو على حافة غابة حيث تمتدّ حول منحنى الأرض . في الواقع إن الصعوبة الكبرى تبدو في عزل مساحة معينة أو رقعة ما عن الحقل الكبير واقتطاعها من الفضاء المحيط .

فكيف يتسنى للعين أن تتركز في نقطة معينة في حين أن مجرّد اسم روسيا يمتد بلا حدود ؟

في طرف قارتنا أوروبا حيث الفراغ أكثر ندرة وحيث الحياة مجزأة واكثر خصوصية وتمايزاً ، ولكن هناك لا توجد ضرورة لمثل هذه الاقتصاديات وليس ثمة حاجة لتحديد عالم خاص لأحدٍ ما والعيش فيه ، في حين هناك عالم واحد يتسع للجميع .

إن أفق القصة الروسية سيكون بالطبع أفقاً ضبابياً واسعاً جداً كما يبدو . وان الأمر ليلوح كذلك على الأقل لو أن رواية ديستيفسكي لم تكن موجودة بمثال يتعارض تماماً مع أسلوب تولستوي .

إن النهار الرائق المتجرد الذي يتقوس من محور إلى محور في رواية « الحرب والسلم » والظلام الذي يطوق الدائرة المشؤومة لرواية « الأخوة كارامازوف » انما هو تناقض تام .

إن ديستيفسكي لا يحتاج الى نظرة شفافة يلقيها حول ملاحيه الغرباء ، بل كل ما كان يفتش عنه هو بريق من الضوء يسلطه على مسرح وعيهم ذلك المسرح غير الإعتيادي . ديستيفسكي يجسّم ذلك بأن يحجب أقل اشعاع من النهار الطبيعي وإن الإضاءة التي تسلط على صفحة من صفحاته إنما تشبه الوهج الصادر من فوهة الأتون ، فهي تغوص الى أعماق الصراعات الداخلية والإضطرابات التي تصورها روايته والتي يطلقها بظلال حادة رائعة . ذلك هو كل المطلوب ولذلك يسدل ستار كثيف من الظلام على البقية الباقية من العالم .

من ذا الذي يستطيع أن يتحدث عن المشهد المروّع للمدينة عند ديستيفسكي ،

وماذا هناك عند نهاية الشارع ، وما الذي يقبع عند الركن التالي ؟

الليل يحجب النظر ـ ليس ليلاً دنيوياً اعتيادياً ولكن عتمة مفاجئة ، ضباب لا يخترقه شيء ولا يمكن أن يتنفسه أحد .

أما عند تولستوي فلا أحد يشك بوجود منظر هائل في كل اتجاه . ربما يترك ذلك المنظر دون أن يحدثنا عنه ولكن شخوصه من الرجال والنساء ليس لهم إلاّ أن يرفعوا عيونهم لرؤيته .

كيف تمّ اختراع ذلك ؟

إن مجرد مضاعفة الأسماء والبيوتات في الكتاب لا يبيّن السبب ، فالتأثير الذي أتحدث عنه يمتد إلى أبعد من ذلك . وليس معنى ذلك أنه تخيّل جيشاً كبيراً من الشخوص ، بل إنه قادر على أن يمنح هذه الشخوص الحرية وهذا المدى الواسع من الحركة في عالم فسيح . وليس للوصف أية علاقة فهناك القليل جداً من الوصف في « الحرب والسلم » عدا مشاهد الحرب التي لستُ معنياً بها الآن .

ولا يكفي القول بأنه اذا كان الناس عند تولستوي لهم حياتهم الخاصة المعروفة الى مدى يتعدى حدود الكتاب ، فإن ذلك راجع إلى أن تولستوي يفهمهم ويعرفهم حقّ المعرفة لأنهم أشخاص « حقيقيون » تماماً بالنسبة له ، ذلك أنهم وكل ظروفهم حاضرون تمام الحضور في تصوره .

ومن هو الذي يعرف تمام المعرفة الشخصيات التي يخلقها خيراً من بلزاك ؟

ومن ذا الذي شعر مرة بأن الناس عند بلزاك لهم حرية عالم أكبر من ذلك الوطن المحدد الذي صنعه لهم ؟

لا بد أن ثمة تفسيراً آخر ، وأظن أن للمرء أن يدرك أين يكمن ذلك التفسير رغم أن ذلك يستدعي أن أذهب بعيداً .

قد يكمن ذلك في حقيقة أن عبقرية تولستوي الشعرية العظيمة قد لازمتها تجربة يومية وطبيعية على نحوٍ فريد . وأستطيع القول بأن عبقرية من نوع عبقرية تولستوي تعني أن الذي يمتلكها إنما يستطيع أن ينفذ الى جوانب معينة وعجيبة في هذا العالم ، وأن نظرته تقع عليها من زاوية خاصة تتقاطع مع الجوانب الراسخة من الحقيقة العامة - مثلما يرى الرسام سمةً معينة في وجه معين لا يستطيع غيره أن يراها مطلقاً .

تلك هي الحال عند بلزاك ، بأساليب مختلفة عن كتاب آخرين أمثال موباسان ، ستندال أو عن ديكنز ومردث « فهم جميعاً يخلقون عالمهم الخاص » (٢) .

يبدو أن تولستوي يتطلع عن كثب إلى نفس العالم الذي ينظر إليه الآخرون فقط من أجل أن يستخلص منه اكثر بكثير من الآخرين بعون من التأثير المباشر لعبقريته لا لأن له موقفه المتميز في النظر إلى العالم .

إن تجربته تنطلق من نفس المساحة التي نقف عليها نحن ، ذلك أنه يتمثل الكثير الكثير من هذه التجربة ولأنها كلها تدخل ضمن إطار خياله العظيم المبدع ولذلك فهي تبدو تجربة جديدة كلّ الجدّة .

إن شخصيات تولستوي لهذا السبب هي شخصيات مألوفة أساساً وواضحة ، ذلك أننا يسهل علينا أن نمدّ في حياتهم في كل اتجاه بدلاً من أن نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام صعوبة معرفة الكثير عنهم اكثر مما يحدثنا المؤلف في العديد من الكلمات .

وبالنسبة لهذا النوع من العبقرية فانني أعتبر تولستوي الأنموذج الرائع من بين كتاب الرواية وهو ينتمي إلى نفس العائلة التي تضمّ فيلدنك وسكوت وثاكري (٣) .

ولكنني لا أقيم طويلاً عند موضوع اعتبره ثانوياً بالنسبة لمناظرتي المحدودة هذه .

إن استمرارية الفراغ وضوء النهار اللذين هما ضروريان للباعث الأساسي للكتاب ، تضعهما رواية « الحرب والسّلم » أمام القارىء ببراعة متناهية . وهناك ما

يمكن قوله كثيراً أو قليلاً عن الأسلوب الذي يصوّر من خلاله سير الزمن في إطار الكتاب .

إن مسيرة الزمن وتأثيرهُ يرجعان الى صلب الموضوع اذا اعتقدنا بأن « الحرب والسلم » ككتاب ما زال في طور التأليف ـ فإن ذلك من دون شك سيبدو من متطلبات العمل الكبرى . إن الموضوع لا يمكن طرحه إطلاقاً ما لم يصبح بالإمكان ادراك عجلة الزمن .

وأنا أفترض أن ليس ثمة شيء اكثر صعوبة يجب تأمينه في الرواية . إن مجرد إطالة سلاسل المراحل وتطورات الحدث سوف لا يؤمنه ، إذ ليس هناك كبير فائدة في التحديد لحقيقة بجانب حقيقة أخرى لتعيين الفترة التي يقتضيها مدى زمني معين ، بل إن الروائي إضافة الى ذلك قد يرتدّ إلى صفوف النجوم والتصريح غير المحتمل بأن « السنوات قد ولّت » .

إنه موضوع بناء الكتاب كله وأن صيغة الزمن لا بد من تمثيلها وأن ثمة ما هو اكثر من حضور محتوياتها حسب ترتيبها . فلو كان الزمن صلب الكتاب فإن سطوره وفصوله لا بد أن تبيّن ذلك .

إن الزمن في رواية « الحرب والسلم » مهمٌ كلياً ، إلا أن هذا لا يعني بالضرورة أن هذا الزمن يجب أن يغطي العديد من السنوات فإنها في الواقع ليست اكثر من السنين الواقعة بين الشباب ومنتصف العمر . ولكن بالرغم من أن العجلة لا تسير إلى أبعد كثيراً في الفعل كما نراه ، فإنه يجب ألاّ يكون ثمة أدنى شك بالحجم الكبير للعجلة ، بل يجب أن تبدو وكأنها تدور في محيط دائرة كبيرة رغم أن جزءاً يسيراً فقط من رحلتها هو الذي نشاهده .

إن القصة هي ثورة الحياة التي تمتاز بظهور واختفاء جيل معين وقد تكون السنوات التي يعالجها تولستوي سواء كانت خمس عشرة سنة أو غير ذلك كافية لأظهار مدى القوس .

إن الخامسة والعشرين من عمر المرء لا تزال هي البداية بالنسبة له ولا أقول إن نهايته في الأربعين ، رغم أن تولستوي بأسلوبه الحاد على استعداد لأن يقول ذلك ، إلاّ أن هناك عند هذا العمر عيون صافية ذكية مثل عيني الطفل نيكلولنكا التي تسمّرت تحملق باستطلاع في رجل ، وعيون الوافدين الجدد الذين نجدهم فجأة في كل مكان وحواليه وهم يستعدون لجولتهم . وحالما يحدث ذلك يتضح منحى الزمن وتروى الحكاية . إلا أن الحكاية هذه يجب أن تقدم واضحة جلية في الكتاب ، أما شكلها فيجب أن يظهر الأسباب التي دعت لإيرادها وإيضاح هدف المؤلف من تسجيل الحقائق .

هل بامكاننا أن نحسّ كيف أن تولستوي قد صوّر لنا صورة الزمن والدور الذي يؤديه الزمن في كتابه ؟

لقد كانت المشكلة مضاعفة فقد كان هناك أولاً التقدم الثابت وتكامل السنين ومن ثمّ ارتفاع وسقوط منحنى الزمن . إنها النتيجة المزدوجة للزمن ـ المدة التي لا يقاطعها شيء والدائرة التي يكون الإمتداد المختار فيها هو قطاع هذه الدائرة . ولست أظن أن ثمة شكاً كبيراً في الإجابة على سؤالي . لقد حقق تولستوي أحد وجوه السنوات البضع التي توفّر عليها بفن رائع نادر المستوى ولم يكلف نفسه كثيراً بالوجه الآخر .

هنا نجد الزمن ينساب برشاقة وصمت في حين ينهمك الرجال والنساء في الحديث والعمل وينسون الزمن ذلك الذي نقرأه في وجوههم وحركاتهم وفي التغير الذي يصيب جوهر أفكارهم ، بينما هم فقط يستفيقون على اكتشاف سيرورة الزمن في وقت يكون قد مضى منه أفضله .

الزمن بهذا الشكل حاضر في رواية « الحرب والسلم » بشكل أكثر روعة ربما مما هو عليه في أية رواية أخرى يمكن أن تذكر في هذا المضمار اللهم إلاّ أذا كانت رواية أخرى من روايات تولستوي . وطالما أن الموضوع هو طول السنوات الخمس عشرة فإن هذه السنين حاضرة في القصة بكل تأثيراتها . إن تولستوي هو سيّد تحوّلات العمر عند

الإنسان ، تحت يديه يكبر الرجال والنساء ولم يعودوا صغاراً بعد ، إنهم يكبرون برتابة الحياة المنسابة أما تحولاتهم فليس لها أن تخفي تماثلهم ، إن ثباتهم يتجلى ويستمر خلال انحلالهم .

ولو أنني فتشت في عالم الرواية عن اكثر الصور جمالاً لامرأة تقع تحت رحمة الزمن وتتعرض لفعل السنين ، مرة تواجه هذا الفعل كيفما يكون ، ثم سرعان ما يخذلها الزمن ويسجل ذلك فيما تؤول إليه هي ، فمن المؤكد أنني سأجد ذلك في قصة « آناكارنينا » .

في هذه القصة نجد صورة المرأة هذه رائعة كثيرة الألوان بكل طبيعتها التي تتحسس تأثير الزمن الذي لا يمحوه شيء والطريقة التي يجتاحُها الزمن فيها ، ينسل منها ثم يطرحها أخيراً إلى الأرض .

هكذا يسير تولستوي ويطرح حكايته من طرف الى آخر .

وفي رواية « الحرب والسلم » لم يكن قلمه أقل رشاقة وقوة ذلك أن تقدم الزمن لا يتوقف عند نقطة ، بل إن الزمن يفعل ما يتعين عليه باصرار ، ينقل تلميذاً متحمساً إلى الأمام ، الى فيلسوف متهتك في منتصف العمر رابطاً بين امرأة كهلة شديدة البدانة وبين ذكرى فتاة ترقص في غرفة مزدحمة . إن السنوات تغذّ السير دون أن تفقد الإحساس بتواليها .

ولكن ماذا عن المعنى والفحوى أو ما يطيب لي أن أسمّيه بالمغزى الأخلاقي للقصة ؟

لقد أرانا تولستوي قسطاً معيناً من مسيرة الزمن ولكن أية نهاية تلك التي أرانا أيّاها ؟ إن هذا السؤال لا بد من الإجابة عليه ولكن يظلّ بلا جواب ، بل إنه يؤجل فقط لو أننا نقول بأن الصورة نفسها هي كل المغزى الأخلاقي وكل المعنى الذي ننشده . إننا إنما نتحدث عن الصورة وأن مغزاها الأخلاقي يكمن في بنائها ذلك أن المشاهد المتفرقة لا معنى لها من دون البنية . إن سؤالنا يبدو واضحاً بما يكفي ـ كما حاولت الأشارة إليه ـ

لو أن باستطاعتنا أن نشاهد في شكل الرواية صورة للإندفاع الدائري للزمن .

إلاّ أن فصول الكتاب ترفض أن تتكيف لتأثير واحد وواسع كهذا التأثير ، إن هذه الفصول لن تتقدم سوية وتعلن انتظامها مع بعض .

إن القصة تبدأ بكل وعد ثم تتوقف عند النهاية بخاتمة معتبرة ولكن بين هاتين النقطتين يملأ الشك مسيرتها . تبدأ القصة بداية تثير الاعجاب ولا شيء يحتمل أن يكون اكثر صواباً وواقعية من المرح المتدفق والايمان الصالح والطموح التواق الذي تصطخب به في مشهد الكهول ، حياة الشباب في الفصول الأولى .

إن تيار الحداثة والطراوة يبدأ بالاندفاع في محيط الجيل الذي يعتوره الزمن .

أما الحديث عن المرسم فهو حديث مكرور وصاخب إذ أن الرجل العجوز في عزلته إنما هو عائق لا جدوى من إيراده ، والزوجان الطّيعان التقليديان يعيشان دونما خطة أو هدف . إن عدم جدوى هؤلاء الناس واضحة جلية للناظر منذ اللحظة التي يقتحم المكان عليهما أولادهما وبناتهما . لقد كان الوقت مناسباً لظهور الجيل الجديد وأن يكون ذلك الظهور بحيوية وقوة .

إن تولستوي بطاقته التي يستطيع بها أن يصوغ حادثة بليغة من لا شيء على الإطلاق لا يحتاج الى جهاز دراماتيكي لإطلاق تأثير الأندفاع .

شخصان ، رجل كهل من كهول هذا العالم ومضيّفة ماكرة ، يتجاذبان الحديث ، وتأخذ الغرفة بالإمتلاء ويدخل شاب ، وفي التجمع الإجتماعي هناك صياح وتدافع ثم يقتحم أطفال البيت الدائرة ، هذا هو كل ما يكفي تولستوي .

إن قصة الشباب والشيخوخة تبدأ مباشرة بالشعور الصحيح ثم تسير دونما تباطؤ ، وهناك بضع نظرات من هذا النوع ثم يصبح المشهد جاهزاً ويسير الحدث الى أمام ، وبعد ذلك يتساوق كل شيء انسجاماً مع التأثير الذي يحدثه .

وفي النهاية الأخرى من الكتاب وبعد عدة مئات من الصفحات توضع القصة في

نهاية كاملة عند حادثة تجمّعُ عندها كل الخيوط ثم تلفّها سوية .

والآن فإن الشباب والشابات هم أبناء نسل صاخب جديد لم ينتهِ أحد منهم عند نقطة كان قد توقع أن ينتهي عندها . ولكن حياتهم قد اتخذت شكلاً معيناً وليس مدعاة للخطأ أن يكون ذلك الشكل نهائياً . ولن يقع لهم الكثير مما لا يستطيع الناظر بسهولة أن يتكهن به . لقد استقروا في صفوفهم وهي على وجه العموم صفوف مريحة جديرة بالإحترام إذ ثمة أمامهم سنوات عدة من الإزدهار إلاّ أنه ليس لهم بعد أن يظفروا بالمستقبل الذي كان يتألق بالإحتمال منذ سنوات قليلة خلت .

بيتر هو الآن مليء بالحيل كما هو شأنه دوماً ، ولكن من ذا الذي يفترض الآن بأنه سيفعل شيئاً ؟ **ناتاشا** هي الأخرى منهمكة بأطفالها مثل الدجاجة المنهمكة مع فراخها ، **نيقولاس** الفارس الشاب هو الآن سيد ريفيّ ، إنهم جميعاً كما التزموا أن يكونوا بالرغم من أن أحداً لم يتكهّن بذلك .

ولكن في أخريات المساء ينزوي في أحد الأركان بخجلٍ وعيناه تديمان النظر إلى الكهول من بين المجموعة التي تتحدث وتتناظر ـ مرة أخرى نجد هنا ذلك المستقبل غير الأكيد الرومانسي الذي لا يمكن التنبؤ به ، الكلمة الأخيرة مع الجيل الجديد ، الغد المتفتح الذي غدا الآن من الكبر بما يكفيه لأن يستغرق في التفكير ويتأمل في تصوراته .

« نعم سأفعل مثل هذه الأشياء ـ ! » هذا ما يقوله **نيكولنكا** وتلك هي النهاية الطبيعية للقصة .

ولكن القصة في نفس الوقت تشط في سيرها بعيداً وتضرب في وجه الأرض دونما سيطرة ـ أو أن يحكم السيطرة عليها فقط قوة تولستوي التامة في التعامل مع شخوصه .

كما قلت ، إنهم ليسوا على الاطلاق أقل من أناس صادقين تمام الصدق مع أنفسهم ، أينما وجدناهم في السلم أو الحرب ، فهم كما نعرفهم رغم أنهم يتغيرون ويتبدلون (مثل سائر الناس الذين نعرفهم) تحت مشعل الزمن . إنهم لم يضطربوا في

مسيرتهم ولكن قصتهم هي التي تتداعى . إن الذروة كما أعتقد يجب أن تكون عند المشاهد الكبيرة لحريق موسكو التي التحمت فيها حياتهم بشكل دقيق . وبيتر يدخل نفسه في شركٍ من المِحَن (كما يريد هو طبعاً) نتيجة لحماسه المتهوّر ، وتستثار شجاعة ناتاشا وشعورها الطيب بشكل مدهش ـ من الصعب أن يكون المرء قد لحظ فيها مثل هذه الصفات ولكن تولستوي على صواب ، وأمامنا آندرو الحادّ الذهن والبعيد النظر من بين أعضاء هذه الحلقة التي أطلق العنان لعنفوانها ثم جرح وحمل إلى البيت ليموت فيه .

إنها قصة إنسانية جميلة ولكن لنلاحظ أنها اسقطت تماماً السمة النموذجية التي اتسمت بها في البداية والتي لا بد من التقاطها في النهاية . لقد نسي تولستوي ذلك ولعل أحد الأسباب هو أن الصورة التأريخية التي يرسمها قد استغرقته وثمة سبب آخر وهو أنه انغمس في أسلوب جديد في معالجة قضايا الحب ومصائر الشباب .

والقصة الآن هي حكاية مجموعة من الرجال والنساء بحركتهم المباينة لصلة النسب فيما بينهم ، إنها قصة يكمن مركز الأهتمام فيها في الطريقة التي تتحقق من خلالها علاقاتهم المتبادلة .

إن مثل هذه القصة هو ما نطمح في الحصول عليه في أية رواية ، إنها مسرحية عواطف شابة صادقة وشاعرية بشكل غير معتاد كما يسجلها تولسنوي إلاّ أن ذلك أمرٌ محدود بالقياس الى الفكرة الأساسية في فصوله الأولى . فليس ثمة تطورات مستمرة في تلك الفكرة ولو أخذنا على سبيل المثال تفصيلات السيرة الساحرة لناتاشا فإنها لا تمتلك أي تأثير عليها إطلاقاً ، ذلك أن ناتاشا هي الفتاة المرحة في عصرها وفي كل عصر مثلما أن نيقولاس هو الفتى المرح ، وهي تغمس في سلسلة من الحالات النفسية ومغامرات الحب التي تتفق وهواها .

إن ناتاشا فتاة سريعة الهوى كما أنها تنقاد لهواها بسرعة . ولكن في المسرحية الكبيرة التي تعتبر ناتاشا جزءاً منها لا تجد كبير أهمية في سلسلة مغامرات الحب

الفعلية ، بل إن الأهمية في أنها خاضت تلك المغامرات وأنها هي في شخصيتها الحقيقية وأن كل واحد يودّ لو يعشقها ، وهي تقريباً على استعداد لأن تعشق كل واحد منهم . ولو فعلنا مثل الذي فعله تولستوي بأن وضع في مركز الإهتمام السؤال فيما اذا كانت ستتزوج هذا الرجل أم ذاك ، خاصة اذا جعل ذلك في راس الإهتمامات كما يفعل هو ، فإن ذلك يعني طرح الأهمية التي تمتلكها ناتاشا وأن تمنح أهمية أخرى ومن نوع مختلف تماماً .

وعند نقطة الأنعطاف في الكتاب أو قبلها بكثير ، كانت ناتاشا ببساطة بطلة قصة خاصة وقد أوضح تولستوي ما كانت عليه بكل جلاء . لقد كانت بطلة لقصةٍ اكثر شمولية بكثير حينما ترقص على ذروة الموجة الجديدة .

أما بالنسبة لتولستوي فإن هذا تحوّل في الموقف والأسلوب وذلك أنه يرى الحقائق في قصة من وجهة نظر مختلفة ثم يعرض تلك الحقائق في ضوء جديد . على أن هذا لا يعني أنه يغيّر من طبيعة الحقائق وأنه يقحمها في اتجاه معاكس ويجعل ناتاشا تعمل بأسلوب يتعارض مع فكرته الأولى . لقد كانت ناتاشا تعمل وتتصرف بثبات على طبيعتها وهو بالضبط ما تتطلبه القصة وليس ثمة مدعاة للتضحية بأي من الأعمال المتهوّرة التي قامت بها . ولكن كان لزاماً على تولستوي أن يستخدم الحقائق بما ينسجم وغرضه .

لقد كان له من الأسبابِ ما جعله يمسك بهم في يده وهو مُخُطَّطٌ أرادهم أن يعبّروا عنه إلاّ أن تردده هو الذي منعهم من التعبير عنه .

ولو افترضنا أنه احتفظ بالسبب الأصليّ طوال الوقت فكيف سيكون تعامله مع القصة ؟

هل أننا على استعداد لأدخال تحسينات على أسلوبه وأن نعين كتابة القصة اذا كنا نعتقد أن إعادة كتابتها أمر لا بدّ منه ؟ حسناً ، على أية حال ، من الممكن أن نتصور النتيجة المختلفة التي ستظهر لو أن جزءاً يسيراً من تلك السخرية الإنسانية الكبيرة التي

تتجلى بوضوح في أسلوب القصة عند البداية قد استمر بكل وجوهه .

ولن يعتِّم ذلك سحر ناتاشا ، لا بل انه سيذكيه . طالما أنها بطلة رواية فانها ساحرة بلا شك ، ولكن حين تأخذ مكانها في دراما اكبر بكثير من نفسها فإن جمالها سيزداد بلا حدود، ستصبح الأنموذج بكل مواهبها ومغرياتها ، إنها هناك لا لأنها مخلوق جميل ، ولكن لأنها تمثل روح الشباب ولذلك فإن جمالها جمال إنساني يحتضن روح الشباب ويدوم الى الأبد .

من كل ما تقدم أعتقد أنه قد أصبح من الواضح السبب الذي جعل من سطور تولستوي العريضة تبدو دائماً مضطربة قلقة ، فلا الموضوع الذي توفّر عليه ولا الأسلوب كانا راسخين عنده حينما شرع بالكتابة فقد كان يمتد حوالي جبل المعلومات الذي توفر لديه ، مرة يهجم من هنا وأخرى من هناك ، ولم يقرر أبداً إلى أي حدّ جمع كل هذه الثروة من المعلومات ، ولم يكمل أياً من مشاريعه العديدة التي لم يستفد أي مشروع منها الفائدة الكبرى من خصب الحياة التي يمسك بها .

في كل لحظة من اللحظات هناك قطاعات ضخمة من هذه الحياة تهمل وتحول إلى لا شيء فكانت النتيجة ليست سلبية وحسب ، ذلك لأن الحياة المهملة والمادة غير المستغلة في أية لحظة تنقسم وتُضعِفُ من تأثير الصورة التي ابتدعت من البقية . إن البقايا الكبيرة من أي شيء تعطينا مقياساً لعبقرية تولستوي التي تصبح من أكثر الأشياء غرابة حين تستطلع البنية المضطربة لكتابه . إنه قادر على أن يعمل بذلك الإهمال الكبير لموضوعه وهو مع ذلك قادر على انتاج مثل هذا الكتاب ، ومن المؤكد أن عبقرية تولستوي هي العليا من بين الروائيين .

الفصل الخامس

فلوبير

من بين الأشياء التي تأتي عقب الأساليب المختلفة التي كان لها أن تخلق شكل الرواية ، يجب أن نلاحظ الأشياء التالية في نوع من الكتب يختلف كثيراً عن كتب **تولستوي** . وبالنسبة لمشهد الأجزاء الضخمة العامة التي تشكلت منها الرواية ، فقد بدا واضحاً أن رواية « الحرب والسلم » هي الأكثر تبشيراً بالنجاح من غيرها . إلاّ أن شيئاً كبيراً واكثر دقة واحكاماً يجب التفتيش عنه اذا كان الأمر يعني ملاحقة قلم الروائي وهو منهمك فعلاً في الكتابة . وليس من الصحيح القول بأن قلم أي كاتب آخر هو اكثر رقة وانسياباً من قلم تولستوي في لحظات ونتائج معينة ، وأن على الناقد أن يرجع إليه على ضوء هذه الأشياء .

إلاّ أننا ـ عند بحث كتابهِ ـ قد شهدنا كيف أن المرء يذهل بالسؤال عن موضوعه ، وأن عدم ثبات هدف تولستوي يقف دوماً عائقاً بين القارىء وتفاصيل أسلوبه .

لذلك فإن الذي أريده الآن هو كتاب ثابت الموضوع تمام الثبات بحيث تصوّر الطريقة التي يعالج بها باهتمام مركز . ولكن ليس من السهل كما قد يُظَنّ أن تعثر على مثل هذا الكتاب ، أو أن ذلك يصعب كثيراً ، إلاّ أن الحقيقة التي تظفر بها يد الناقد مباشرة وهي حقيقة حاضرة لا سبيل لتجنبها ، أن هناك كتاباً من الأنموذج الذي أفتش

عنه ، إنه « **مدام بوفاري** » من تأليف **فلوبير** .

مهما كانت حقيقة هذا الكتاب فإنه بعد إعادة قراءته عدة مرات يظل على الدوام رواية الروايات التي لا يمكن للنقد الروائي أن يتجاوزها . وفي وقت نتحدث فيه عن أصول الفن فإننا لا بدّ وأن نكون على استعداد للبحث في فلوبير ، وتلك ضرورة مسلّم بها من لدن النقاد وليس ثمة من شك في توفر كل الأسباب التي أوجبت أن تكون كذلك .

إن فنّ فلوبير ـ في كل الأحوال ـ يقدم المستوى الكامل والمحدّد وليس ثمة خطأ أو سوء قراءة . فهو ليس واحداً من أولئك الذين يقدّمون وجوهاً متعدّدة عارضاً بذلك المساعدة العامة لمختلف المذاهب النقدية ، ذلك أن فلوبير له كلمة واحدة يقولها ومن المستحيل أن يكون لها أكثر من معنى واحد . وهو على هذا الأساس يؤسس نقطة في عالم النقد ، نقطة تلائمنا جميعاً ونستطيع أن نرجع إليها في أيّ وقت ونحن على ثقة تامة بأن موقعها هو نفسه من وجهة نظر أي شخص آخر .

إن فلوبير يزوّد الناقد بعمود ثابت .

أما بالنسبة لهدفي الخاص هنا ، فليس هناك أي كتاب يشبه كتابه « مدام بوفاري » إذ أنها رواية يقف فيها الموضوع راسخاً وجلياً دون أقل ظلّ من ظلال الإبهام والإلتباس له أن يحطّم حدوده . والقصة التي تعالج هذا الموضوع يمكن أن تسرد دون فقدان حلقة واحدة .

لقد أشبع هذا الكتاب شرحاً ولقي تعليقات وفيرة كما نستدل على ذلك من رسائل المؤلف المنشورة خلال السنوات الطويلة التي أضيفت فيها عبارة الى أخرى ، ومن الغريب حقاً أن نستمع إليه يوماً بعد يوم وأن نصغي دونما جدوى الى أية إشارة إلى مشكلة أو موقف محرج في المادة التي يطرحها موضوعه . لقد كان يستطيع أن يبغض ويلعن قصته التعيسة وأن يتحدث عنها بنوع من الغضب الساخط كما لو أنها ـ الى حدّ معيّن ـ قد أمسكت بتلابيبه بطريقة غير منصفة وأضمر لها الحقد والضغينة لكونها عبرت

الى أفكاره . إن هذا أمر غريب جداً ولكنه مختلف تماماً ذلك أن إستياءه الشخصي من اقتحام مثل هذا الكتاب عليه ، ليس له علاقة بالصعوبة التي واجهها عند كتابته . إن معاناته التقليدية لم يكن قد سببها جموح القصة التي كان عليه أن يحكيها ذلك أن كتابه الذي تصوّره يمتد بجذوره الى فكره ولم يغادر مكانه قيد شعرة . سنة بعد سنة **وفلوبير** منكب على موضوعه دون أن يجد شيئاً فيه كما هو واضح ، يعوقه أو يصرف نظره عن جهده المستمر في معالجته والتعبير عنه بالشكل الذي يرضيه .

تلك كانت هي الصعوبة الوحيدة ولم يكن هناك أي تساؤل عن الصراع مع موضوع لم يحكم السيطرة عليه تماماً ، موضوع تفجّر بمطالب لم تكن في الحسبان . إن « مدام بوفاري » لم تكن أبداً بحاجة الى أن تمسك بها يد في الوقت الذي تتم كتابتها باليد الأخرى .

ويبدو أن العديد من الروائيين الذين توفروا عن كثب على موضوعه وهو يسير به إلى أمام واكتشفوا فيه ما هو جدير بالإعتبار أكثر ممّا كان يتوقع هو ، هؤلاء الروائيون كان عليهم أن يواجهوا النوعين .

إلاّ أن فلوبير احتفظ بكتابه بحالة مدهشة من السكون خلال كتابته رغم أن كل العذاب الذي سببه له لم يكن في موعده حينما قدم نظرة قلقة جديدة له . قد يبغض فلوبير موضوعه ولكن هذا الموضوع لم يخذله أو يسبب له الإحباط أبداً . إذن في رواية بوفاري توضع الأساليب على طبيعتها وفي حرية واضحة للعيان . وتقف القصة طيّعة أمام المؤلف والشخوص واضحة محددة والحوادث الصغيرة تنتظم في نسق . أما فكرته الوحيدة فهي كيفية تقديم القصة وكيف يقصّها بأسلوب يحقق النتيجة التي يريدها وكيف يبرز مجموعة الحقائق الصغيرة بحيث تفصح عن المعنى الذي يراه فيهن . أنني أتحدث عن « سرده » للقصة ولكنه بالطبع لا يمتلك فكرة عن ذلك لا أكثر . إن فنّ الرواية لا يبدأ إلى أن يعتقد الروائي بأن قصته كمادة لا بد أن تظهر وتعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها .

إن تقديم الحقائق للقارىء وكأنها مجرد معلومات ،.هذه العملية لا تعدو كونها استعراض « للمناظرة » التي يثيرها الكتاب والأساس الذي يتقدم عليه الروائي في إبداعه . فالكتاب ليس صفاً من الحقائق ، بل انه صورة متفرّدة وليس للحقائق في ذاتها أي مفعول ، إنها لا شيء حتى يتمّ توظيفها .

إن الذي أناقشه هنا ليس الفن القصصي البسيط وانما فن الرواية الشامل ، وفي الرواية ليس هناك أي لجوء إلى أية سلطة خارج الكتاب نفسه . إن القصة ـ مثل حكايات ديفو على سبيل المثال ـ يجب أن تتلمس العون في مكان آخر فقد أنتجها ديفو عن طريق إثبات الأمانة التأريخية في قصصه ، ولكن في الرواية التي سميت رواية (٤) بدقة ، فإن إقامة دليل كهذا بالطبع ، ليست مناسبة تماماً ذلك أن الشيء يجب أن يبدو حقيقياً وهذا يكفي ، وليس العرض البسيط هو الذي جعل هذا الشيء يبدو حقيقياً .

مع ذلك فإن على الروائي أن يستعرض وأن يتحدث ويسرد قصته ـ وأي شيء آخر يستطيع أن يفعله ؟ إن كتابه هو سلسلة من التأكيدات ولا شيء آخر . هكذا تتضح الحال ، والفرق بين فنّ ديفو وفنّ فلوبير إنما هو فقط في اختلاف الأسلوب في وضع استعراضاتها . إن ديفو يسلك سبيلاً مباشرة في حين أن طريق فلوبير هي طريق ملتوية ، إلاّ أن الإنعطافات المفتوحة أمام فلوبير عديدة لا تحصى ، ونحن نعني بأسلوبه أو أساليبه المتنوعة طريقته في اختيار سبيله . بعد أن يعيّن فلوبير سبيله فإنه يلتزم بها ، وبالتأكيد بواسطة السرد الواضح يقيم العلائق السببية في توالي الحقائق سواء كان يصف مظهر إيما أو أحد طبائعها أو شيئاً آخر تقوم به . إلاّ أن هذه الضرورة المشتركة في حجمها مسلمٌ بها منذ البداية وفي نقدنا للرواية قد نتصرف كما لو أن الروائي كان بإمكانه فعلاً أن يتعامل مباشرة مع المظاهر .

ربما نتحدث عن الصورة أو الدراما التي يبدعها وقد نقول بصراحة بأنه يبتعد عن العرض المجرد كله مرة واحدة ذلك أنه في مستوى الرواية فالاهتمام كله يقع في دائرة أخرى . ببساطة إننا معنيون بالأسلوب الذي ينتقي فيه المعلومات التي يعرضها .

إن كاتباً مثل فلوبير أو أي روائي آخر من شأن عمله أن يشجع النقد بحالٍ من الأحوال ، هو أبعد بكثير عن عملية سرد القصة كما قد يسردها تقرير رسمي بحيث أننا نتوقف عن النظر إليه ككاتب تقرير بأي معنى من المعاني . إن الكاتب هنا يحدث تأثيراً وانطباعاً بأسلوب بارع بشكل من الأشكال ، ولو فكرنا ملّياً في عمله الذي فرغ منه فإن باستطاعتنا أن نتعرف على هذا الأسلوب وربما نجدده ونلاحظ كيف أنه يتغيّر من وقت لآخر وأن نعرف السبب الذي دعاه لهذا الإختيار .

وفي أسلوب رواية مدام بوفاري هناك تنوّع كبير رغم أن القصة بسيطة جداً ، فما هي قيمة تلك القصة ؟

شارلس بوفاري شاب ريفي ساذج بليد الذهن يعمل طبيباً ويتزوج زواجاً حصيفاً إلاّ أن الحظ يجعله بعد فترة ليست بالطويلة يخسر زوجته الكهلة التي تثير المشاكل . بعد ذلك يعشق ابنة جاره الفلاح وهي شابة جميلة ولكنها جامحة الخيال ، ويتزوجها ولكنها سرعان ما تضيق بالحياة في مدينة تجارية صغيرة وهكذا تجد لها عشيقاً ثم تضجر منه وتعشق آخر إلى أن تقع تحت وطأة الديون الكثيرة فتشرب السمّ وتموت .

بعد موتها يكتشف **بوفاري** الدليل على خيانتها الزوجية ولكن ذهنه البليد يمعن بالحزن والقلق وبالحياة عموماً فيحسّ بالألم اللاذع بشكل واضحٍ جداً فيفارق الحياة بسرعة .

تلك هي القصة قدمت على شكل « خلاصة » واختصرت بحيث أنها لا تحدثنا عن شيء من موضوع **فلوبير** . ربما تكون هناك موضوعات عدة في حكاية كهذه ووجهات نظر مختلفة عديدة بحيث تستطيع الحقائق الإعتبارية أن تضع كتاباً . أما الطريقة التي عرضت بها هذه الحقائق فإنها سوف تعتمد كلياً على الموضوع الخاص الذي يراه فلوبير فيها ، ولا يمكن أن ينتقد الأسلوب حتى يتضح هذا . إلاّ أن هذا الأسلوب يمكن أن يراقب وسنلحظ مباشرة أن فلوبير يقدم مادته بشكل يختلف تماماً من نقطة الى أخرى .

أحياناً يبدو فلوبير وكأنه يصف ما كان قد شاهده بنفسه من الأماكن التي شاهدها أو الناس الذين تعرّف عليهم أو الأحاديث التي ربما استمع إليها. على أنني لست أعني بهذا أنه يروي حرفياً تجربة من تجاربه هو ، ولكنه يكتب كما لو أنه كان كذلك .

إن وصفه في هذه الحالة يمسّ فقط المواضيع التي قد تفهمها أنت أو أنا لو أننا فعلاً كنا في ذلك المكان وقتذاك .

إن هدفه هو وضع المشهد أمامنا بحيث نتلقاه كما نتلقى صورة تتكشف تدريجياً أو مسرحية يجري تمثيلها . ولكن عند ذاك يتغير الأسلوب مرة أخرى . وهنا يأتي ظرف من الضروري لنا فيه لسبب أو آخر ،أن نعرف اكثر مما استخلصناه بمجرّد النظر والاستماع . فلوبير ، مؤلف القصة لا بد أن يتدخل بمعرفته العالية . واذا كنت لا تفهم بشكل صحيح هذه الحادثة أو ذلك الحديث الذي يشير اليه المؤلف ما لم تعرف ما سأقوله لك الآن ، فربما كان ذلك راجعاً إلى شيء يتعلق بماضي الناس الذين كانوا يتحركون ويتحدثون في المشهد .

وهكذا يستذكر المؤلف ظروفاً معينة ربما تفوتنا ، من أجل تسليط ضوء جديد على الدراما . أو ربما أن المؤلف ـ وهو الذي يعرف كل شيء بالطبع حتى بواطن الأمور والأفكار التي لم تعبرّ عنها الشخصيات ـ يريدنا أن نشارك بوفاري وايما فكرهما لا أن نحتضن ألفاظهما وأفعالهما ، وهكذا يغور فلوبير تحت السطح ويدخل الى وعيهما ثم يصف قطار العاطفة الذي يمرّ من هناك .

تلك هي المصادر الاعتيادية للقاص والتي يستخدمها كل واحد كمادة بالطبع .

ومن الطبيعي جداً الإستفادة منها لأننا ما لم نراقب أدوات الكاتب عن قصد ونعيّن هذه الأدوات حينما ينتقل من واحدة الى أخرى فإن من الصعب أن نلاحظ التغير هذا . إنه يسرد قصته بطريقة اعتيادية واضحة وغير متكلفة ولكن هذه التنوعات في الواقع تمثل فروقاً في الأسلوب هي فروق أساسية .

فلو أن القصة يراد منها أن تعرض لنا فإن السؤال عن علاقتنا بها وكيف تُوضَعُ بالنسبة لها يبرز مع الكلمة الأولى . هل أننا وُضِعنا أمام مشهد خاص ، وفي مناسبة وفي ساعة مختارة معينة في حياة أولئك الذين لا بد من اقتفاء حظوظهم ؟

أم أننا نستعرض حياتهم من فوق مشاركين في امتياز الكاتب الروائي ـ الذي يلقي نظرة شاملة على تأريخهم برؤية واسعة تتمثل تأثيراً شاملاً .

هناك في الحال بديل لا مندوحة عنه . إن فلوبير في الواقع يقدم لنا أولاً مشهداً ـ مشهد وصول بوفاري الى المدرسة وهو فتى صغير حيث تسرد حادثة ذلك الصباح الخاصّ ثم يترك تلك الحادثة بعد ذلك ويختزل خلفية حياة الطفل ويصف والديه وأحوال البيت الذي يسكنه وحياته الأخيرة كتلميذ . إنها طريقة تبدأ بها تسعُ من عشر روايات ـ مشهد افتتاحي ، استعادة الأحداث الماضية ثم خلاصة . أما المراقب ، القارىء فقد ألف التعوّد على ذلك بحيث أنه يدرك أي تحوّل غير حادّ في وجهة النظر رغم أن ما قد حصل هو أنه من لحظة لأخرى قد أمسك بتلابيبه من موقع واضح أمام الفعل الى موقع أعلى ومستوى اكثر سيطرة ويمكن أن نشاهد منه امتداد فترة زمنية معينة .

هذه إذن هي احدى مميزات الأسلوب وهي حقيقة دالة على أنه حتى في مثل هذا الموضوع البدائي فإن المصطلح الفني هو غير ثابت ويثير الالتباس .

كيف اعتدنا التمييز بين هذه الطرائق المتنوعة تماماً لعرض حقائق قصة من القصص ؟

يصعب عليّ معرفة ذلك ولكن الأمر كما لو أننا لا نملك اصطلاحات مقبولة لتعيين الفرق بين الأزرق والأحمر ولكن دعنا نفترض على أية حال بأن العرض « المشهدي » Scenic و« البانورامي » Panoramic في القصة يعبر عن تناقض واضح من ناحية الدقة ومن الناحية الفنية .

وهناك علاقتنا مرة أخرى ، علاقة القارىء بالنسبة للمؤلف . إن فلوبير بشكل عام يعتبر كاتباً « موضوعياً جداً » كاتباً يظلّ عند الأساس ويرغب في أن نظلّ نجهل وجوده ، إنه يضع القصة أمامنا ويكتم أي تعليق له .

إلاّ أنني لا بد أن أقول بأن هذه النقطة قد أثقلت كثيراً فإنها تعني فقط أن فلوبير لا يعلن عن رأيه في العديد من الألفاظ ولذلك احتدم جدل في أن آراء الكاتب الفنان حقاً يجب ألاّ تظهر في قصته على الإطلاق .

ولكن بالطبع لا بد أن يظهر ما يعتقد به في أية لمسة يضعها على موضوعه وهو في الواقع الكتاب الذي يعثر عليه فيما يختاره من شرائح الحياة ، ويمثل بجلاء وجهة نظره وأحكامه ورأيه فيها . إن « الموضوعية » التي يشتهر فيها فلوبير ومن هم أمثاله ، تكمن فقط في البراعة العظمى التي يعبّرون بها عن أحاسيسهم ويمسرحونها ويجسّدونها في صيغة حية ، بدلاً من عرضها مباشرة .

ولست أشير الى هذا الموضوع عند الحديث عن علاقتنا بمؤلف الكتاب ، أعني به رأي فلوبير في إيما بوفاري وماضيها وهو فعلاً موضوع لا يعتريه الخطأ . إن المسألة مسألة اسلوب ، فأحياناً يتحدث المؤلف بصوته وأحياناً أخرى يتحدث من خلال أحد شخصيات الكتاب - وهو في هذا الكتاب يتحدث من خلال إيما نفسها في معظم الحالات . وعلى هذا الغرار يصف مشهد الريف الجميل الذي يكون فيه نصيب إيما ، أو أن يصف مظهر وسلوك جيرانها أو سلوكها هي ، وهو في هذا إنما يستخدم لغته الخاصة والمستوى الذي حكم بموجبه على الأشياء . إنه يواجه القارىء في شخصه مهما كان حذراً من أن يقول شيئاً قد يصدّ اهتمامنا عن الشيء الذي يصفه .

إنه يعمل على إعادة صياغة شيء يكمن في ذهنه وبعد ذلك يستخدم عيون وأفكار ومستويات شخص آخر ، فمنظر الريف تكون ألوانه الآن هي ذات الألوان التي تراه بها إيما ، أما الحادثة فتعالج بشكل ينسجم وخيالها .

لقد تراجع فلوبير نفسه ، ونحن نتعامل مباشرة مع إيما نفسها .

لنأخذ على سبيل المثال شخصية عشيقيها **رودولف وليون** ، الشاب الريفي المتورد والتلميذ الطموح فلو أن فلوبير كان عليه أن يصف هذين الرجلين كما يراهما هو بمعزل عن أهميتهما بالنسبة لأيما ، فإنهما لن يشغلاه طويلاً ، فبالنسبة لعقله ولأي فكر ناقد آخر ، كلاهما يعدّ من الأمور البسيطة .

إن أثرهما في الكتاب يتمثل في تأثيرهما على إحساس إمرأة حمقاء ضئيلة الأهمية . أو مرة أخرى لنأخذ حادثة إغارة إيما على مجتمع رفيع السمعة إذ حفلة الرقص في البيت الكبير التي أجّجت العديد من أحلامها الرومانسية ، فقد عرضت كلها بشكل ينسجم مع لغتها وظهرت مثلما كانت قد بدت لها . بين الحين والحين تتحول وجهة النظر بعيداً عنها الى شخص آخر ، ونحن نحصل على نظرة عجلى تبيّن حقيقتها من خلال عيون زوجها او حماتها أم زوجها أو عشيقها ، علاوة على ذلك سواء كان الصوت هو صوت المؤلف أو صوت احد شخصياته التي ابتدعها ، فإن هناك أسلوباً تصويرياً في معالجة الموضوع الذي يبحثه ، وهناك فضلاً عن ذلك طريقة درامية .

وقد يكون سبب ذلك أن الإنطباع ـ كما في حفلة الرقص عند الماركيز ـ قد عرض كصورة هي انعكاس حوادث معينة في مرآةِ إحساسٍ حادٍّ لأحدِ الناس . إن القارىء في الواقع لا ينظر الى المناسبة على الأقل أو ينظر إليها بين الحين والآخر وحسب ، ولكن القارىء بصورة أساسية يراقب تدفق عواطف إيما حيث تفعل الحادثة فعلها بعنفوانٍ حادّ .

إن هذا الشيء هو « مشهدي Scenic » بالمعنى الذي استعملت هذه الكلمة به قبل قليل ، وكما يقال ، نحن معنيون بساعة معينة بذاتها ونحن نكوّن وجهة نظر محددة عن تجربة إيما ، ولكن بالرغم من أن هذا هو مشهد فإنه لا يعرض بشكل درامي ، فلو أخذت على سبيل المثال الحوار فما الذي يبقى منه سوية مع الأشياء الفعلية التي يصفها الكاتب ، الشخوص والملابس والرقصات والحفلات ـ خذ هذه الأشياء وضعْها على خشبة المسرح من أجل أن تعرض وعند ذاك سيختفي كلياً التأثير الغريب للمناسبة

الواردة في الكتاب . ولا شيء يمكن أن يكون أكثر تحديداً وموضوعية من المشهد في الكتاب ، إلاّ أن المشهد هناك يستحم في مناخ مزاج إيما ، وأن اهتمامنا الذي يُستدعى في تلك اللحظة تستقطبه طبيعة ذلك المناخ . إن اللوردات والسيدات بعيدون عن المشهد ، والحسد الذي تضمره إيما والإثارة الكبيرة تملأ كل الصورة الأمامية للمشهد الذي يتعامل معه الكاتب بشكل تصويري . ولكن خذ بعد ذلك حادثة الجمعية الزراعية ، معرض الماشية في يونفيل ، وحشد الناس في السوق وتسليم الجوائز والقاء الخطب ، فإن هذا المشهد شأنه شأن أي مشهد آخر ، يقدم كلّياً (إلاّ أن أسلوب فلوبير دوماً فيه شيء من الإختلاط لسبب يمكن معرفته تواً) من وجهة نظر إيما التي تجلس بجانب رودولف في حين انه يتقدم شيئاً فشيئاً نحوها تحت غطاءٍ من فصاحة عضو المجلس وهي تطل على الجمعية - أو حين يراها - وهكذا فإن حشد الناس والنظرة الغاصبة تفصح للقارىء عن نفسها .

ولكن لاحظ أن حقائق المشهد في هذه المناسبة تلائم المقدمة ، وأن مزاج إيما ليست له قيمة كبيرة وأننا نشهد مباشرة الأشياء التي يقع عليها نظرها .

إننا نستمع الى الجمل البلاغية المنمقة التي يلقيها عضو المجلس وخطبه الرقيقة وأجوبة إيما مع إشاعة هجوم الحشد الجماهيري من وقت لآخر . إن هذا المشهد يمكن أن نحتال عليه ونقدمه على خشبة المسرح بشكل يمكن تصوّره تماماً دون أن نفقد الصورة المنطبعة في الذهن والتي كان على هذا المشهد أن ينقلها في الكتاب - وهي صورة ذهنية تتكون من التباين الساخر - من الصخب والإحتشاد حول الخطبة الطنّانة التي يلقيها صاحب المقام الرفيع ، ومن الحكاية الصغيرة المألوفة التي تبدأ من دون ملاحظة .

ولتلقّي تأثير هذا التباين فإن على القارىء فقط أن يتطلع ويصغي وأن يكون حاضراً أثناء مرور الساعة وعند ذلك يضعه المؤلف هناك وفقاً لذلك في مقدمة الحقائق المرئية والمسموعة لهذه القضية ومن ثمّ يترك الحقائق لتنطق بالقصة ، وهذا مشهد يعالج بطريقة درامية .

إن هذه سمة مميزة للأسلوب من شأنها أن تلفت أنظار الناقد عند قراءة الرواية باستمرار .

هل أن المؤلف يباشر الكتابة في لحظة معينة وهو يركز اهتمامه على حوادث معينة ، أم أنه يجيل النظر أولاً بالشكل واللون اللذين يفترض فيهما أن يتوفرا في فكرةِ شخص ما . ؟ قد يقوم المؤلف بكلتا العمليتين في كتابه وقد يكون ذلك في نفس الصفحة أو ربّما حتى في نفس الجملة ، لا شيء يجبره على أن يضيّع فرصة الإستفادة من كلا الأسلوبين إذا كانت قصته ستستفيد بدورها من كليهما . في الواقع ، إننا من حين لآخر سنجد كاتباً معيناً يقتصر على أحد الأسلوبين فقط وهو يعالج كتابه كله باتساق ثابت وهو إنما يفعل ذلك من أجل تحقيق جانب معيّن من جوانب فكرته المركزية التي أفضل ما يقوم بالكشف عنها هو الأسلوب المتفرّد وغير المزاوج .

إلاّ أن الكاتب الروائي عادة يتمسّك بحريته لكي يعتمد على أيّ من المصادر التي يختارها مرة هذا المصدر وأخرى ذاك ، وقد يستعمل المسرحية حينما توفر له هذه المسرحية كل احتياجاته أو يستخدم الوصف التصويري حينما يتطلب شكل القصة ذلك .

أما القانون الوحيد الذي يقيّده في كل عمله مهما كانت السبل التي يسلكها ، فهو الحاجة لأن يكون ملتزماً بخطة معينةوأن يعتمد الأساس الذي اختاره . إن ذلك بالطبع هو أحد مفاهيمه الأولى كما هي سبيل أي فنان لكي لا يمنح نفسه مدى أكبر مما يتطلّبُهُ . فالناقد إذن يبحث عن الأساس الذي امتزجت به أساليب الروائي المتنوعة فهو يفتش عنها كما هو شأنه دوماً في موضوع الكاتب الروائي ويعيّن تطبيق ذلك الأساس في الوقت الذي يتطوّر فيه الموضوع .

وهكذا ـ عن طريق الأساليب التي حددتها بالمشهدي والپانورامي ، يراقب المرء باستمرار لكي يرى كيف يتحقق التعاقب وكيف ينظر مرة الى القصة من علٍ وكيف أنها توضع في مستوى القارىء مباشرة . ومرة أخرى نقول بأن الحاجة الى القصة قد تبدو وكأنها تذهب بقوة الى هذا الإتجاه أو ذاك وعندها نحصل على كتاب هو عبارة عن عرض

شامل وواسع بشكل رئيسي أو أنه في أساسه عبارة عن سلسلة معينة من المشاهد .

ولكننا إجمالاً نتوقع أن نجد أن المشهد الحاضر يستسلم لنوع من الخلاصة التأريخية وأن هذه بدورها تمهد السبيل وتؤدي الى المناسبة التي تحققها .

إن تحديد هذه المناسبة يكون في نقطة يصبح كل شيء جاهزاً عندها ، وحيث أنها ستضيىء بشكل باهر وجهاً جديداً من وجوه الموضوع ثم تدفع الفعل الى الأمام في مرحلة محددة ، فإنّني أعتبر هذا التحديد من بين أكبر اهتمامات المؤلف في وضع خطة الكتاب .

إن المشهد الذي لا حاجة إليه في الواقع والذي لا يؤدي مهمة خاصة ـ المشهد الذي يفشل في تحقيق النتيجة بسبب افتقاره الى الأعداد ـ إنما هو نقطة ضعف في القصة يفترض دوماً أن يكون الكاتب الروائي حذراً منها . مهما يكن من أمر فإنه ليس هناك شك في أن المشهد يحتلّ مكانة محترمة من حيث كونه أكثر الوسائل استعداداً لاثارة الإهتمام والتساؤل ، ذلك أننا قد نقع على مشهد في الصفحة الأولى ثمّ نشرع بالتأمل والتفكير بالناس الذين يعنيهم المشهد ، وهو مشهد يتكرّر في الذهن عند أية ذروة أو الإجابة على التساؤل وبذلك يكمل المشهد ما كان قد ابتدأه .

في رواية مدام بوفاري توزع المشاهد وتعرض بمهارة نادرة ليس ذلك لمرة واحدة وانما يلوح أن ثمة الكثير الكثير مما يمكن أن تعطيه كل قراءة جديدة .

إن الحفلة الراقصة ، الإجتماعات ، والمساء الذي جرى في المسرح ، واللقاء الفاجع بين إيماوليون في كاتدرائية روين والجلسة الشهيرة لرجل الدين والصيدلية عند سرير موتها ، كل هذه الأشياء تشكل مفاصل الكتاب ونظام بنائه ، ثم بعد ذلك توجّه كل مرحلة بشكل ثابت .

وفي الوقت الذي نصل فيه الى المشهد نجد أن لا شيء يتطلع الى المناسبة فالحدث قد استوى والمكان يردّد الصدى ثم بعد ذلك تستهلّ الحادثةُ القصةَ وتبني بشكل نهائي

ركناً من أركانها وتفتح الرؤية باتجاه الركن الآخر . أما الخلاصة السريعة التي تعقب ذلك بفواصلها التي جيىء بها من أجل رؤية خاطفة لحياة إيما اليومية وطبيعتها ، فهي التي تستمر بالكتاب مرة أخرى وتوصله الى الذروة التي ابتدأت تظهر في الأفق من قبل . ولكن ليس هناك شك في أن اكثر نقاط الأسلوب وضوحاً هي السؤال الصعب في مركز التصوّر .

فمن خلال أيّ من الشخصيات ، اذا أمكن ذلك ، يتعيّن على الكاتب أن يكشف عن نفسه وأي من هذه الشخصيات عليه أن « يقف خلفها » ؟؟

وأي وعاء للفكر والشعور لا بدّ أن يتجلى ؟

إنني اعتقد أن قصته غير المكتوبة تبرز أمامه وتستقر سطورها الرئيسية، ـ وكأي شيء موضوعي تماماً لأول وهلة ، فإن الأمر كله تكمن رؤيته في الخارج ـ سلسلة الحوادث المترابطة والرجال والنساء في أماكنهم . أو ربّما يمكن الأحتفاظ بالقصة على هذه الحال في الوقت الذي تكتب فيه وأن الكتاب حين ينتهي لن يعدو كونه مجموعة أشياء كما يراها المؤلف تقف خارج الحدث دون أن يفتضح سرّ أحد .

إلاّ أن هذا نادراً ما يقع ذلك أن التقييد يرهق كاهل القصة اللّهم إلاّ إذا كان في حكاية قصيرة جداً ومباشرة .

في بض الأماكن يتعين على المؤلف أن يقتحم خصوصيات شخوصه ويفتح أذهانهم لنا ، ولا شك عند ذلك في أن هدفه هو نقل وجهة النظر هذه ليس أكثر بكثير مما تشتد حاجته إليه ، فإذا أمكن تقديم الموضوع كاملاً عن طريق عرضه كما يظهر لشخصية معينة من شخصيات الكتاب ، عند ذاك لا مدعاة للذهاب بعيداً .

إن الغوص الى أعماق الحياة الباطنية للشخصيات اذا كان عشوائياً وغير لازم فإنه لن يؤدي مهمة غير إرباك النتيجة ويحوّل الرؤية دون زيادةٍ معادلةٍ .

ولكن أين هو المحور الذي يعتبر الفكر الذي يسيطر على الموضوع فعلاً ؟ إن

الجواب ليس واضحاً في الحال ، ولا يبدو على الدوام منقسماً بشكل صحيح في الروايات التي نقرأها ولكن في العديد من القصص ليس هناك شك بالطبع في أن هناك شخصاً ما في وسط الفعل من الواضح أنه الشخص الذي يفسّره لنا وأن الفعل بالنتيجة سيواجه من قبل موقف هذا الشخص .

في رواية فلوبير مدام بوفاري ليس ثمة سؤال ولكن علينا أساساً أن نستعمل عيون إيما نفسها لأن جوهر الموضوع يكمن في تجربتها وليس في مكان آخر في الحقائق المادية حواليها . ومع ذلك يجد فلوبير ، كما قلت ، أن من الضروري النظر اليها من حين لآخر مستفيدين من مركز آخر في ذلك الوقت ، أمّا لماذا يفعل فلوبير ذلك فإن أقرب تفحّص لموضوعه سيبيّن حالاً السبب في هذا .

إن أمامنا الآن عناصر أسلوب الكاتب وهي أساساً قليلة وبسيطة ولكنها تتمتع بامكانيات غير محدودة من التلاحم والتركيب وقد رتبت في تصميم جديد لكي تناسب كل فكرةٍ رئيسية جديدة يتناولها الكاتب ونحن نشهد تعاقب هذه العناصر واتحادها وتجمّعها مع بعض .

إن وجهة النظر هذه التي تتركب من مزيج من الفعل الدرامي الذي عالج بشكل تصويري والوصف التصويري الذي يعرض درامياً وهذه الألفاظ التي استعملها باستمرار ، إن وجهة النظر هذه ستكون مفهومة بالمعنى الخاص الذي أشرت إليه . ومن الممتع دوماً في عمل جميل الشكل اكتشاف كيفية ميل أحد الأساليب لأن يضاف الى أسلوب آخر بحيث نحصل ، اذا جاز التعبير ، على طبقات أو توليفة من طبقات في التعامل مع قصةٍ من القصص .

وسأحاول تمييز بعض منها وأنا على اعتقاد بأن البحث مثمر في فهم الروائي نفسه ، ذلك أنه رغم أن من الصواب أن يعتمد أسلوب الرجل على القصة الخاصة التي ينهمك في سردها فإن القصة التي تقع عليها يده مع ذلك ، والموضوع الذي يعرض له تتطلبان نوعاً من التعامل المناسب لتعلمه ، ولذلك سيكون أسلوبه جزءاً منه وسيعرّفنا

هذا الأسلوب بطبيعة خياله .

ولكنني أود القول بالمناسبة بأن اهتمامي ينصبّ فقط في الطريقة التي تمّ فيها الشيء ، ولمّا كنت قد ألقيت نظرة على بعض خصائص تلك الطريقة في رواية بوفاري لفلوبير فربما يكون من المناسب الآن أن أبحث في أسبابها في طريقة من التعامل مع الكتاب أكثر يقظةً .

« الفصل السادس »

فلوبير أيضاً

إن فلوبير يعطي نفسه حرية في سرد قصته بطرق متنوعة وبأسلوب يقال عنه أنه يتجدّد كلما تقدم في الكتابة ، وربما كان له عذر في أن يفعل ذلك . وهو حين يزن كل لفظةٍ ويحسب كل نتيجة بصبر كبير ، فإنه لا يكون عندئذٍ أسير الصدفة أو عديم الإنتباه في أسلوبه وسوف لن يسلك سبيلاً دون أخرى لأنها تجنبه المشاكل أو لأنه فشل في أن يلاحظ أن هناك سُبلاً أخرى أو أنها مجتمعة بدت له كسبيل واحدة .

مع ذلك يبدو من أول نظرة أن طريقته في تناول موضوعه ، لو أن موضوعه هو **إيما بوفاري** ، هي طريقة عرضية . فهو يبتدىء بشارلس دون الآخرين ، شارلس البليد الذي يعشق جمالها بعنف دون أدنى فهم لطبيعتها ، وهو أيضاً يبتدىء بالماضي الأول لشارلس ثم تربيته وزواجه الأول غير المناسب الذي أقحمته أمه عليه ومن ثم فترة ترّمله .

لقد حدث أن قام **شارلس** بزيارة مهنيةإلى مزرعة معينةوصادف أن كانت ابنة الفلاح هي **ايما**وهكذا نعثر على موضوع الكتاب في النهاية .

فهل هذه هي أكثر الصيغ دقة لإثارة الموضوع ؟ إن فلوبير يبدو واثقاً من نفسه ومّما يثير الإهتمام أن نسأل ماذا يريده بالضبط ؟

أما عن موضوع فلوبير فهو بالطبع إيما بوفاري بالدرجة الأولى ذلك أن الكتاب عبارة عن صورة لامرأة حمقاء تميل نحو الرومانسية في ظروف بسيطة اعتيادية . إنها تمثل محور الكتاب دون أدنى شك ، ولكن لماذا هي هناك ؟

إن موضوع الرواية الحقيقي لا يقدم كما رأينا بمجرد خلاصة مسيرة القصة . قد يكون المؤلف وضعها هناك من أجلها هي أو من أجل المأزق الذي وقعت فيه وقد تقدم على أنها شريحة لشخصية معينة تثير التساؤل وتصلح أن تكون مادة تدرس ، او ربّما كانت قد عرضت لفلوبير وكأنها الآداة ، الضحية المناسبة لسلسلة معينة من الحوادث . وقد تكون إيما مخلوقاً تمّ تصويره لأن فلوبير رأى فيها أنموذجاً أو أنها جديرة بأن تكون موضوعاً لصورة رائعة جذابة ، أو ربما تكون قوة مبعثرة تنبث في حياة الدين يحيطون بها .

أو من ناحية أخرى قد تكون لسوء طالعها تعاني من اصطدام طموحاتها بقدرها .

وبعد موضوع إيما وحقيقة طبيعتها ـ وموضوع بيئتها وحقائق قصتها ، أستطيع القول بأن هناك العديد من الموضوعات المختلفة الكامنة في هذه القضية . إن المرأة والرجال وكل ما يقولونه ويفعلونه والمشهد الكامل الذي يقف من ورائهم ـ لا شيء من بين هذه الأشياء يمكن أن يكون مفتاح الطريق الصحيح للتعامل معها . إن الفكرة التي كانت أساس كتابة هذا الكتاب تتكشف للعيان وهذا ما يجب البحث عنه .

والآن لو آفترضناأن إيما قد أوجدت من أجل ذاتهاوبمفردها ـ لأن طبيعةومزاجاً مثل طبيعتها ومزاجها بدت لفلوبير بحثاً ممتعاً ـ ولو كان هدفه الأساس هو أن يخلق امرأة من هذا النوع فإن بقية المادة ستسير على نفس الغرار وسنعرف كيف نجيل النظر فيه . إن هذه الظروف التي تجد إيما نفسها في معمعانها سيختارها المؤلف لأنها ستسلط الضوء عليها وتستدعي خصائصها الطبيعية لكي تمنحها أفضل فرصة للكشف عن حقيقة شخصيتها .

أما زوجها البليد وعشاقها الساخرون فإنهم سيدخلون المشهد لكي تكون إيما على حقيقتها . إن فلوبير يريد أن يضعها في مدينة ريفية مليئة بالشخصيات الغريبة ويضفي فلوبير على هذه المدينة وسكانها واقعاً غير اعتيادي .

إنها ليست مدينة جاءت محض صدفة ، ليست مدينة عامة ، ولكن كمدينة مفردة يمكن التعرف عليها ، يستطيع فلوبير أن يصوغها . مع ذلك فإن الإفتراض دوماً بأن **إيما** بذاتها تشكل موضوع فلوبير كله ، يحتّم عليه أن يسلّط الضوء على هذه المدينة الخاصة لأنّها حقاً بدت توضّح وتفسّر شخصية **إيما** أفضل من غيرها .

ولو كان فلوبير قد ظنّ أن امرأةً من نوع **إيما** لها طموحات ذليلة ورومانسية خرقاء ستكشف عن طبيعتها بشكل أكثر قوة في عالم مختلف في النجاح والحرية والثروة ، فإنه سيضعها بطريقة أخرى وسيختفي **شارلس** و**رودولف** و**هومارد** والبقية الباقية منهم ، وستبرز للعيان بدلاً من ذلك اكثر الظروف إضاءةً مهما كانت طبيعتها . إن عالم **إيما** كما هو عليه الآن في الكتاب الذي ألّفه فلوبير سينظر اليه على هذا الأساس على أنه كلياً عبارة عن نتيجة منطقية لأيما جيء بها لخدمتها وتوصف من أجل أن توصف هي نفسها .

ويمكن القول بأن عالمها راجع الى معالجة القصة ، لا شيء منه ولا زوجها ولا حياة المدينة التجارية ستكون ممّا يدعيه المؤلف لنفسه . أما الأساس الذي بنيت عليه القصة فمن الممكن تصوّر بداية مختلفة لها وربما كان ذلك أفضل من البداية التي اختارها فلوبير .

هذا هو كل شيء حتى اذا كان الموضوع لا يساوي شيئاً عدا صورة امرأة كهذه . ولكن الأمر بالطبع ليس كذلك فإن نظرة واحدة على تذكّرنا للكتاب كافية لأن تعرضه أمامنا . إن عالم إيما لا يمكن أن يكون إلاّ عالمها الحقيقي وليس بالإمكان الإنتقال بها إلى ظروف أغنى وأوسع من ظروفها الفعلية دون القضاء على فكرة وهدف رواية فلوبير .

أما إيما نفسها فليست موضوع الكتاب ، وما يريد أن يعرضه فلوبير هو تأريخ أمرأة مثلها وفي عالم كعالمها بالضبط ، امرأة حمقاء في ظروف حرجة بحيث أن المشهد الريفي الذي تتحرك داخله وهو مصدر ما أصبحت عليه ، هو ضروري مثلما هي نفسها ضرورية كذلك .

إن « مدام بوفاري » إذن ليست صورة ولا دراسة لشخصية معينة في حدّ ذاتها ولكنها شيء من طبيعة المسرحية حيث يكون الممثلان الرئيسيان فيها إمرأة من ناحية وكل ما يحيط بها من ناحية أخرى .

ثمة صراع واختبار للقوة وقضية تثير الشكوك.ولا ريب في أن إيما لم تكن على قوة كبيرة ، الحوافز التي تدفعها كبيرة وعواطفها رقيقة مستكينة وهي بعد ذلك لا تمتلك انفعالاً قوياً تواجه به العالم ، بل إن كل ما عندها هو حلمها الرومانسيّ ورغبة فطرية صريحة ، ولكن هذه الأشياء قد تكون اسلحة فعّالة في النهاية ، وقد تنجح إيما بالرغم من ذلك في أن تجد طريقها وتقرر مصيرها . من ناحية أخرى فإن حدود حياتها هي حدود صماء لا أبواب لها ، وهي في الواقع حدود متماسكة تطبق عليها من الجهات وتكبح جماحها وتحدّ من الفرص المتاحة لها .

مهما يكن من أمر فإن المسرحية قد بدأت أيّاً كانت نتيجتها ، إذ تتزوج إيما وتستقر في يونفيل وتواجه وضعها البائس . على ان شيئاً ما لا بد أن ينتج وستفصح القضية عن نفسها . تلك إشارة من إشارات المسألة الدرامية بأن المسرحية تنطوي على نوع من المواجهة تتمثل في رغبتين متصادمتين ، وحدثاً يتجاذبه اتجاهان ، والى هذا الحد فإن مدام بوفاري لها سمات الدراما .

قد يكون فلوبير قد عمل بوجهة النظر هذه فألقى التأكيد على هذه المسألة . أما وسط موضوعه فيمكن أن يوجد في الصراع بين إيما وبين الحقائق التي تحدق بها ، أمّا ما سيقع فهو عين السؤال .

ولكن لنقل مرة اخرى بأن ذلك ليس هو السؤال الذي يحتويه هذا الكتاب بالضبط ، فمن الواضح أن التأكيد لا يقع على الحوادث الصغيرة الشائعة في سيرة إيما ، فقد تكون هذه ولا شك خطوات في حكاية درامية ولكنها ليست من النوع الذي يعالجه فلوبير اطلاقاً .

إن فلوبير يوضح بشكل تام أن نظرته لا تتركز على النتيجة الفعلية التي تسببها ورطة إيما سواء كانت انتهت الى هذه السبيل أو تلك ، بل إن ما تفعله أو تفشل في فعله إنما هو حادث عابر . إن رحلتها مع **رودولف** ومع **ليون** إنما هي صورة عابرة لا تجدي شيئاً ولا تقود الى أية ذروة . فمثلاً رفض رودولف النهائي لها ليس مشهداً درامياً يجيب على سؤال ظلّ معلقاً ، وانما هو احدى البلايا التي تتعرض لها بتأثيرها الواضح عليها . إلاّ أن ذلك لا يبرز في الكتاب كنقطة تحوّل في الحدث .

إن إيما تذهب في سبيلها وتصنع تأريخها ولكن فلوبير لا يجني شيئاً من هذه الحيرة وليس ثمة أية قيمة درامية فيها ، بل من الواضح أنه يعتبرها عديمة الأهمية .

واذا ما جرى ذكر الكتاب فمن هو الذي يتذكر سلسلة الحوادث التي تنتظمه بالمقارنة مع التأثير الفعال والممتد لبعض شخوصه والمكان الذي يوضعون فيه ؟

في الواقع لا تعني أية حادثة من الحوادث شيئاً بمفردها فقد تحدث بشكل مختلف وليس ثمة حادثة من بينها لا يستغنى عنها فعلاً .

كان يتعين على إيما أن تستفيد ما وسعها ذلك من فرص الرواية إلاّ أن هذه الفرص لا ضرورة لأن تبرز على شكل ليون أو رودولف فإنها ستجد آخرين لو لم يكن ليون ورودولف تحت اليد . ولذلك فإن الحوادث ورحلات النزهة الى **روين** ROUEN وركوب الخيل في الغابات وإحدى أو اثنتين من مغامراتها في العالم ، كل هذه الأشياء التي قامت بها إيما إنّما هي طريقة فلوبير في سرد موضوعه وجعله جديراً بالنظر .

إن هذه الأشياء بمفردها ليست هي ما يتعيّن على فلوبير أن يقوله ، بل إنها توضح

ذلك تماماً . إنني أعتبر أن ما آلت اليه رواية « مدام بوفاري » هو أنها بالرغم من كونها نوعاً من أنواع الدراما ـ طالما هناك تفاعل هذه المرأة التي تواجهها هذه الحقائق ـ إنها دراما اختيرت من أجل الصورة الكامنة فيها والتأثير الذي تمتلكه في الطريقة التي تحيا فيها شخصيات معينة .

وربّما تمتلك رواية مدام بوفاري في حدّ ذاتها تأثيراً آخر ، فقد تكون عبارة عن صراع أخلاق ورغبات يسعى من خلالها الرجال والنساء لأن يمسكوا بالموضوع في قبضتهم ويثيروا أيّ اهتمام بواسطة افعالهم . ولنقل قد تكون دراما مثل جين إير Jane Eyre حيث هناك امرأة صغيرة غريبة الأطوار لها دورها الذي تقوم به ، ولكن حيث يكون التساؤل عن الكيفية التي تؤدي هذه المرأة دورها بها وما تحقق أو تفشل في تحقيقه بشكل خاص .

إن الوضع الذي صاغ فيه فلوبير روايته يظهر له في ضوء آخر . إنها ليست درامية مثلما هي تصويرية وبنفس المستوى . ولا تكمن مادة الرواية في شخصية إيما بشكل أكثر خصوصية جعل منها الشخصية الرئيسية في الدراما ، إنها صغيرة وليست ذات جدوى ولا تقوى على أن تدعم الإهتمام الذي يعتمد مباشرة على سلوكها . ولكن بالنسبة لصورة يكون فيها الاهتمام منصباً على حقيقة هذه المرأة فإن ذلك أمر مختلف تماماً . عند ذاك ستكون عدم جدواها قيمة حقيقية إذ أن هذه الصورة يمكن أن تصبح مسلية ومشرقة الى أبعد الحدود شريطة أن لا يلقى عليها ثقل آخر ، فهي قادرة على أن تحدث إحساساً تاماً بالحياة رغم إن إيما لا تستطيع أن تخلق الكثير ممّا يشكل القصة .

إذن لندع إيما ومصيرها يبرز على شكل صورة، لندعها تظهر وهي تعيش حياتها الطبيعية المعقدة بسبب ماضيها وحاضرها ، تلك هي الكيفية التي بها تكشف الحقيقة المطلقة في جوهر موضوع فلوبير بأفضل السبل، ويبدو أن مفتاح فكرته الرئيسية هو هنا .

إنها رواية تصويرية هدفها جعل وجود إيما وجوداً واضحاً يسهل تصوّره . أما

نحن الدين نقرأ الكتاب فإن علينا أن نشاركها إحساسها بالحياة ما دام فيها بقية من عدم الإستقرار وأن علينا أيضاً أن نشهد ونفهم تجربتها وأن نراها تتمتع وتتحمل هذه التجربة، فنحن يجب أن نوضع في داخل عالمهاوإن نتمتع بالتذوّق السريع لهذا العالم ، بالإضافة إلى أننا خارج حدود عالم إيما نقف عند التأثير الكامل أكثر مما يمكن أن تحصل عليه هي نفسها . إن موضوع فلوبير يتطلب الكثير إذا أريد للصورة أن تكون كاملة .

إيما نفسها يجب ان تكون معروفة تماماً ـ وهذا هو اهتمام فلوبير الأول ـ كذلك يجب أن نراقب حركة فكرها وهو يعمل عمله وتوقد خيالها وبؤسه . أمّا كيف تخلق البديل المؤقت من حكاية غرامها وكيف تعتاش عليها ، وكيف تخذلها حكايات غرامها ، فإن كل ذلك هو جزء من الصورة .

بالإضافة الى ذلك هناك عالمها الكئيب المحدود الذي تشبع فيه رغباتها الى حد معين والمدينة الصغيرة التي تنغلق عليها وتقطعها عن أي صلة خارجية ، وهذا أيضا هو ما يجب عرضه ، ولكي يكون واضحاً فيما يقدمه بالإضافة الى شخصية إيما ، يتعينّ أن يكون محدداً قائماً بذاته ومجسّداً تماماً مثلما هي كذلك .

إنها اكثر من بداية لأيما وحكاية غرامها السرية بل إنها تختص بالكتاب بشكل متكامل اكثر بكثير من عشاق الصدفة الذين وقعوا في طريقها ، فهم مجرد مناسبات ومواطن جذب لخيالها،فالمدينة وراعي الأبرشية والصيدلية والأحاديث البلدية تحتاج الى تحديد اكثر دقة . وعلى هذا الأساس يعالج فلوبير مشاهد كتابه فهو يديم التفكير والتأمل في يونفيل ونماذجها الغريبة بشكل مكثف مثلما يعالج كذلك بطلته بتركيز ويعطيها كل سمة بارزة يستطيعها . إن المدينة والحياة فيها لا تقف من وراء بطلة الرواية ، بل إنها اخضعت في اتجاهها العام لكي تشكل خلفية الصورة ، فهي مع إيما في المقدمة الأمامية ، وللمدينة أهمية في الصورة كبيرة مثل أهمية إيما .

تلك هي الصورة التي يريد أن يعرضها كتاب فلوبير وماذا بعد ذلك من وجهة

النظر التي يراد للكتاب أن يتجه اليها ؟ . لو كان للكتاب تلك الوحدة التي يتطلبها لتحقيق النتيجة الصحيحة فليس ثمة عدم استقرار ولا انتقالات اعتباطية من المكان الذي يقف فيه المتطلّع إليه . وفي حكاية مدام بوفاري نجد السؤال عن وجهة النظر الصائبة سؤالاً معقداً الى حد كبير . أين يجد فلوبير مركز صورته ؟ ومن أية نقطة داخل أو خارج الكتاب يمكن الكشف عن الموضوع بشكل أعظم تأثيراً ؟

إن المشكلة هي أنه في الوقت الذي يمكن فيه من داخل الكتاب فقط مشاهدة احد جوانب الموضوع من خلال عيني المرأة ، فإن جانباً آخر لا بد من مشاهدته من الخارج من خلال عيني الكاتب لا غير . إن جزءاً من موضوعه يتمثل في فهم إيما لعالمها وإن علينا أن نرى كيف يؤثر فيها وما الذي تجنيه منه وكيف يقف هذا العالم عائقاً في سبيلها وكيف يخطط خيالها للحصول على نوع من العون والمساعدة منه .

إن الكتاب لم يكتب أبداً في الواقع ما لم يكن ليبرز وجهات نظرها إزاء الأشياء كامرأة كانت في ذلك المكان وفي تلك الظروف ، ولهذا السبب فإن من الضروري للوصول الى وعيها أن نجعلها امرأة ذاتية ، إلاّ أن فلوبير حذر في أن يفعل ذلك وأن يجعل منها كذلك حال دخولها كتابه . ومما تفرضه القصة نجد أن المكان والظروف يجب أن تشاهد من أجل ما تمثله وأن تعرف بشكل دقيق مثل إيما التي تخونها قدرتها لهذا السبب . إن ذكاء إيما ضعيف جداً يفسرّ بشكل كافٍ عالمها الذي تعيش فيه . أما مدينة يونفيل فسيكشف عنها بشكل هزيل جداً لو أن فلوبير كان عليه أن يلتزم بمقاييس مفاهيم إيما الخاصة ، وستكون يونفيل عندئذ هزيلة صماّء بل إنها بهذا الشكل الهزيل ستبدو اكثر من كونها خلفية معتمة لظهور الرجال الذين تتمناهم . كيف كانت حال الجيران معها ؟ إنهم موجودون في وعيها فقط على أساس أنهم عوائق متعبة ، عدا أنها بين الحين والآخر تستفيد منهم . ولكن بالنسبة لنا وللمراقب فهم جزء من صورتها ويمثلون ثقلاً ثابتاً في الحياة الريفية التي تشكل الحقيقة البارزة في القضية .

إن نظرة إيما المتخلفة عنهم هي نظرة غير كافية تماماً فليس عندها أثر من الفكاهة

والسخرية المطلوبة لإعطائهم شكلاً معيناً ، بل فوق ذلك انهم يؤثرون بها تأثيراً قوياً وأكثر تنوعاً حتى مما تتوقع هي . إن فطنة اكثر حدة من فطنتها لا بد من تدخّلها هنا بشكل واضح لتحول دون الأشياء البدائية التي يقوم بها عقلها . إن عينيها الإثنتين لا تكفيان فالصورة التي نشاهدها من خلالهما إنما هي شيء تافه في حدّ ذاته لأنها لا تستطيع أن ترى من الأشياء اكثر مما يدركه عقلها وأن هذا العقل يتسبب في الإجحاف بحقّها طالما أنها الى حد كبير نتاج محيطها . إنه لمأزق يظهر في أية قصة وحيثما يعرض موضوع تجربة إنسان بسيط ساذج أو تفكير خامد .

واذا كان الأمر يتعلق بالإفصاح عن التجربة والميل الفعلي فإن القصة لا بد أن ينظر اليها مثلما رآها ذلك المخلوق البائس ومع ذلك فإن هذا المخلوق البائس لا يستطيع أن يسرد الحكاية كاملة ، وانتقال الرؤية ضروري هنا .

وفي رواية مدام بوفاري يتعين ملاحظة ان ليس هناك أي شخص آخر في الرواية في موقع يمكنه من الشروع بالقصة حين تفشل إيما ، وليس ثمة في المشهد شخصية روائية أخرى قادرة على أن تشاهد وتدرك أكثر مما تستطيعه إيما فالإدراك والتمييز لا يوجدان في يونفيل اطلاقاً وتلك نقطة أساسية . إذن يتعين على ذكاء المؤلف أن يأتي بما تشتد الحاجة إليه . إن هذه الضرورة الملحة بالنسبة لكاتب له هم فلوبير الدقيق للتأثير ، تحتاج الى المزيد من الحذر كما أن الإنتقال لا بدّ أن يتمّ ببراعة ودون أن يثير الإنتباه .

إن فلوبير ليس من الكتاب الذين سيتركون ذلك عارياً فهو لن يبدأ بأن « يذهب خلف » إيما ويقدم لها رؤية معينة ثم بعد ذلك ، بصراحة واعتراف منه ، يرجع الى شخصيته هو ويستخدم مقاييسه الخاصة .

في الرواية ليس هناك أكثر احباطاً وارباكاً من أن نرى الكاتب يغيّر دوره بهذه الطريقة نابذاً الأسلوب الذي كان يخططه لنفسه ومتخذاً موقفاً جديداً خارج القصة وبعيداً عنها .

ربما يكون **ثاكري** فقط من بين العظماء هو الوحيد الذي يبدو أنه يجد حقيقةً المتعةَ العارمةَ في تخريب قصته عن طريق سوء المعالجة الواضحة من هذا النوع فهناك العديد من المرات التي يفتخر فيها ثاكري باستقلاله الخاص مصراً في العديد من الألفاظ على حريته في التعبير عما يبتهج به عند شخوصه من الرجال والنساء وأن يجعلهم يتصرفون كما يشاء هو .

ولكن بدون انحراف ثاكري عن القاعدة فإن بإمكان الروائي أن يسبب لقصته انحرافاً سيئاً وذلك اذا ترك التباين بين الصورة الذاتية لما يجري في مخيلة إيما أو بيكي أو أياً منهما ، وبين العرض الموضوعي لما يراه هو لنفسه ، بين التجربة التي تنعكس في فكر آخر وتلك التي يصوغها فكر ، اذا ترك ذلك التباين عارياً جداً .

ولو أن أحداً عاش تجربة إنسان آخر في القصة وأدرك معناها الكامل الذي يمكن انتزاعه منها ووضعه على مسافة ، فإن ذلك يعني صدمة التخفيف عن تأثيرها وكبتها بشكل من الأشكال ، وإلاّ فإنها ستضعف رغم أي شيء حقيقي وفعّال في التجربة لأن هنا توجد نظرة جديدة لها ، نظرة خارجية ، ومستقلة .

إن ثمة فكراً آخر يعمل عمله ـ هو فكر المؤلف ـ وأن الإحساس بمشاركة حياة إنسان آخر في القصة يبدو فجأة إحساساً غير واقعي . إنني استطيع القول بأن طريقة فلوبير في إخفاء التناقض الذاتي ليست فناً خاصاً به ، وربما لم يكن يدرك ذلك تماماً مثلما كان على معرفة بمعظم التطورات في فنه الروائي ، وقد يكون ذلك مجرد مهارة يد قد يظفر بها بشكل طبيعي أي قاصّ جيد آخر .

ولكن من الممتع أن نلاحق اسلوب فلوبير حتى النهاية لأنه يتجلى هنا متكاملاً وأنا أعتقد بأن من الممكن تحديده هنا . إذن لا بد من القول بأنه يتعامل مع المشكلة التي وصفتها بأن يحتفظ بإيما دوماً على مسافة معينة حتى حين يبدو أنه يهمّ بالدخول الى حيّز تفكيرها بحرية تامة . إنه يجعلها ذاتية ويضعنا بشكل ننظر فيه من خلال عينيها ـ نعم هذا صحيح ولكنه يفعل ذلك بنوع من التحفظ يمنعنا أبداً من أن نتعرّف عليها كلياً .

يلوح لنا أنه يقول بأنها تفكر وتحسّ هكذا ، فانظروا وستفهمون ، هذه هي روح هذه المرأة الحمقاء .

إن إشارة واحدة الى السخرية يمكن فهمها وهي تكفي لأن تمنعنا من أن نضيع في شعورها وننغمر في خضمّه بعيداً عن أي استنكار سهل . إن حياة المرأة هذه هي حياة حقيقية وتشعر بها كل الشعور ولكن القارىء جُعل بشكل يقبل فيه مشاركته هذه الحياة كتجربة ممتعة ـ أو شيء يتطلب طموحاً يصعب استرضاؤه ـ وليس ثمة من سؤال اكثر من هذا .

إن حقيقة إيما قد أخذت مأخذ الجدّ تماماً ، بالطبع هي هناك لكي تدرس وتستكشف من قبل الباحثين ولن تهمل أية وسيلة تعين على فهم وجهة نظرها . إلا أن أهميتها هي مسألة أخرى طالما أن فلوبير لم يشر الى ذلك إشارة مباشرة فهو يعرف دوماً أنها غير جديرة بذلك .

إنه يعرف هذه الأهمية دون أن يؤكدها ولا حاجة بنا الى قول ذلك فإن تقييمه لها هو تقييم ضمني ، كامن في أسلوبه وليس في كلماته أبداً ، تلك الكلمات التي تحترم باستمرار اعتزازها بنفسها .

أما سخريته بالرغم من ذلك فهي تحت اليد ولا يمكن الإستغناء عنها فاستخدامه لهذا المصدر استخدام دقيق وليس له أن يضيع هذه الفرصة .

إن سخريته تمنحها الحرية المطلقة لكي يبطل رؤية إيما المحدودة متى ما أعجبه ذلك ، وأن يتخلى عن اسلوبها في النظر الى العالم لكي ينتقل مباشرة الى ذروته هو ، الأكثر ثورة وسيطرة .

لقد كان تصرف إيما تصرّفاً مقنعاً تماماً حين تعرضه لنا ولكننا نعرف على الدوام أن فكراً وقاداً يرقبها بشيء من الإزدراء وهي تكشف عن سلوكها هذا . وهذا الفكر يتركها من حين لآخر ويشرع في إيجاد عالم هومارد وبينيه وليرو وبقية الشخوص وبأسلوب

أبعد بكثير عن فهمها المحتمل .

مع ذلك ليس ثمة ارتباك هنا ولا استبدال أخرق لمجموعة من القيم بأخرى ، بل إن نفس المستوى قد تمّ الإحتفاظ به على الدوام بشكل حذر . تلك هي الطريقة التي تسير عليها موضوعية فلوبير ببراعة نادرة . والآن هناك عقبة أخرى إذ ثمة الكثير مما تشتد الحاجة إليه ولم ينهض به أحد حتى الآن .

إن إيما يتعيّن أن توضع في عالمها وتنسجم معه بشكل يبعث الطمأنينة في النفس .

إيضاً نحن نتطلع الى نظرة عجلى على ظهورها أمام الذين من حولها ، ونحن إذ نتطلع إلى ذلك فإنما لكي نحصل على تفسير محكم وكامل لشخصيتها . على سبيل المثال إن علاقتها بزوجها تعبّر عنها من جانبها تعبيراً صريحاً جداً في رأيها فيه ، وهذا ما نتوفّر عليه ، ولكن هناك فوائد أخرى في الوقوف على رأيه في هذه العلاقة .

ما الذي كان يعتقده فيها ؟ وكيف ظهرت إليه ؟

إن تسليط الضوء على هذا السؤال ليس من شأنه فقط أن يجعل منها شخصية اكثر صلابة أمام القارىء ولكنه يضعها مرة والى الأبد في مجموعة الناس الذين من حولها ويجعلها تستقر في دائرة تجربتهم .

لقد رأينا إيما من الداخل ويونفيل من وجهة نظر المؤلف التي تعطيها الأولوية ، والآن هنا إيما ، من نقطة بجانبها إذ أن العين الناظرة هي عين زوجها هذه المرة .

إن فلوبير ينجح في هذا بشكل واضح جاعلاً عمله هذا يخدم هدفاً أبعد في ذات الوقت ، ذلك أن عليه أن يتذكر أن قصته لا تنتهي بموت إيما بل إنها لم تتوّج بموتها ، بل باكتشاف زوجها لإخلاصها الطويل الأمد حينما ألقى الضوء على صندوق رسائلها التي تكشف خيانتها له وكان ذلك في اليوم الأول من أيام حداده .

إن نهاية القصة تقع في الضربة الأخيرة من السخرية التي تمنح الرجل تلك النظرة البعيدة الى الماضي وتكشف بتلك الوسيلة الإضطراب الفعلي والعاطفي في وجوده طالما أن

استجابته الوحيدة هي نوع من أنواع الحيرة المذهلة .

إن شارلس يجب أن يكبح جماحه بسرعة ، هذا ما يجب قوله في الصفحات الأخيرة فإن عقله الباطن ووجهة نظره لا بد أن يوجدا قبل ذلك ويحتفظ بهما بحيث أن قوة الذروة الدرامية يمكن الإحساس بها عند الوصول اليها . وهكذا نحصل بوقت مبكر على الحوادث التي تكتنف حياة شارلس في شبابه وزواجه الأول وكل تأريخه السابق الى أن يقع في طريق إيما ، وعند ذلك تتوضح طريقة فلوبير التي تثير التساؤل في الدوران حول الموضوع .

إن شارلس ستأتي الحاجة اليه في النهاية وهو هنا واقف على قدميه بقوة كما أن انطباع إيما عن أولئك الذين يلتقون بها ثمة حاجة اليه هنا أيضاً ، ثم إن الكتاب كله وبشكل رئيسي موضوع إيما نفسها وموضوع شارلس يتأطر في مسألة أخرى تلك التي يبتدىء وينتهي الكتاب بها .

إن « مدام بوفاري » رواية محكمة وهذا ما سمعناه دوماً وهو ما وجدناها عليه حين نأخذها قطعة قطعة او عندما نضعها كلاً متكاملاً مرة اخرى ، ولن تخذلنا الرواية في أن نفعل ذلك مرة ثانية .

أضف الى ذلك أنه كتاب متكامل لا يحتاج الى أي اختبار للآساليب الروائية ، كتاب متكامل بأسلوبه المتنوع وبالتزامه بهذا التنوع بما يفي بحاجاته المجردة وبطريقته الحذرة في استخدام المصادر .

إن الأفكار الرئيسية التي يتعين اتباعها قد وضعت في الكتاب بشكل واضح وليس لديّ المزيد مما أقوله وهو بمعنى معين أمتداد أو مبالغة في الإشارات التي توجد في مدام بوفاري .

ولهذا السبب أسهبت في تفصيل معالجة القصة التي يمكن للناقد ان يستلّ فيها استنتاجات متعددة في مجالات أخرى .

وهنا أتذكر مرة اخرى كيف أن فلوبير يحطّ من قدر موضوعه وهـو منـكبّ على الأشتغال به ، فحبّه للألوان الصارخة والعلامات الفارقة قد جعل منه النثر البائس شيئاً مقرفاً في مثل هذه القصة وعلى هذا الأساس فكّر وتحدث .

ولكن عندما مرّت السنين وشق طريقه من فصـل لآخـر ، هل بدأ يشعـر بأن الموضوع لم يكن كبيراً بعد كل ذلك حتى بالنسبة لهذا النوع ؟

على أن هذا ليس واضحاً ولكن قراءة اخـرى للكتـاب تجعـل المرء يدهش من جديد . إن الموضوع ليس خصباً متماسكاً يكافح من أجل التطور لا بل إنه يستسلم له .

إلاّ أن هذا الجانب هو من صلب الموضوع الذي أبحثه بل إننـي أرى أن مدام بوفاري عمل انتهى بشكل رائع وهو بالنسبة للهدف الذي انا بصدده كتاب خصب على نحوٍ استثنائي .

« الفصل السابع »

ثاكري

من بين الأفكار العامة عن موضوع الأسلوب التي أوحتها رواية « مدام بوفاري » والتي سأقتفيها ، هي فكرة قادتني حالاً ودونما أي شك الى عالم **ثاكري** . ولأبدأ من ذلك التمييز بين العرض **البانورامي** وبين العرض **المشهدي** في القصة والذي أشرت إليه في الصفحات القليلة الماضية . إن التوجه نحو العرض البانورامي بعيداً عن المشهدي معناه أن نواجه في الحال رواية « سوق الغرور » Vanity Fair ، ورواية بيندنيس Pendennis ورواية « آل نيوكمز » The Newcomes ، ورواية « إزموند » Esmond [٥] مجتمعة .

لقد رأى ثاكري في هذه الروايات آفاقاً واسعة وامتدادات يمكن استطلاعها من طرف إلى آخر بنظرة شاملة . لقد رأى في هذه الروايات أحاسيس عامة ونموذجية في الحياة يلتقي عندها حشد كبير من الناس احتشدت في ذاكرته أخلاقهم ومغامراتهم .

لقد انبسط المنظر الطبيعي أمامه وراح خياله يسرح بحرّية فيه جيئة وذهاباً ، وسرعان ما أصبح المشهد كله تحت مرمى العين ، مشهداً واحداً برزت منه قصة **بيكي وبيندنيس** وأخذ يتميز في الوقت الذي راح فيه **ثاكري** يرقبه . .

لقد كتب ثاكري روايته وذهنه مليء بمدّ وجزر من الذكريات التي كان لمغزاها أن يتجسّد في شكل مادي من أشكال القصة .

وبالرغم من أن روايته تستجيب لذلك الشكل في قليل أو كثير ، وأن عدداً من الحوادث قد انتظم في نسق معيّن ، فإن هدفها الثالث هو التملص من قيود الأسلوب المشهدي وتقديم القصة على شكل تدفق هادىء ومتأمل من استذكار الأحداث الماضية ومن الواضح أن هذه هي الطريقة الصحيحة للقصة التي ينوي أن يبدعها ثاكري .

ما هي غاية « سوق الغرور » وهدفها ؟ وأين يكون المركز الذي تنطلق منه ؟

وهل يمكن أن توصف بأنها « حبكة » أو موقف معقد ، أو مأزق أو أي شيء يثير تساؤلاً عن القضية ؟ .

بالنسبة للحبكة الروائية بهذا المعنى ، هناك العديد منها في « سوق الغرور » ، على الأقل هناك اثنتان تحتل بيكي واحدة منها وتنساب إميليا مبتسمة في الثانية .

إنهما تلتقيان بين الحين والآخر ولكن في الواقع ليس لديهما الكثير ممّا تتبادلانه . ولو أن إميليا لم يسمع بها أحد فستكون بيكي وكروليز ، بيكي وسيرتها النيزكية في كورتسزون ستريت على سابق عهدهما وكذلك بلومز بيري أيضاً بالنسبة لأوزبورن وسيدليز قد يحتلون الكتاب كله في موضوع بيكي الذي يختص به الكتاب أساساً .

إن هاتين العقدتين توجدان جنباً الى جنب ، أما بالنسبة لهدف ثاكري فإن لهما أهمية متساوية ولا تتمركز أي منهما في منتصف الكتاب . نعم ربما نعتقد بأن بيكي توجد في منتصف الكتاب بالتأكيد ولكن ثاكري لم يضعها في هذا المكان فقد كان هدفه أن تكون لأميليا ما لبيكي من الأهمية ، ولو حدث أن تراجعت إميليا الى الخلفية فإن ذلك لا يعني أنها تقوم بدور ثانوي ، بل فقط لأنها تقوم بهذا الدور بإيمان أقل بكثير من إيمان بيكي الحيّ .

إنهما تملآن الكتاب بما يجري بينهما ، اذ هناك دوماً شيء يحدث منذ أن غادرا مس بنكرتون في تشزويك وحتى آخر كلمة نطقتا بها .

ولكن الكتاب في مجمله لا يتمحور حول أي شيء يقع ، ولا حتى حول كارثة

كورتسزون ستريت فإن ذلك المشهد الذي يقع في مرسم بيكي لو جرّد منها ، فإنه عندئذ سيترك بقية الكتاب في مأمن من أي نقد . إذن لا يتركز موضوع « سوق الغرور » في أي تعقيد في الحوادث ولا في أي تصميم في الأرادة .

إن الموضوع لا يكمن هنا وانما في الشعور بعالم معين ، مجتمع ، زمن ، وسلوك معين في الحياة في بضعة أميال مربعة من لندن منذ مئة عامٍ خلت . إن ثاكري يحشد جمعاً من الناس يعرفهم جيداً ولا يهمه أبداً أن تكون العلاقات فيما بينهم واهية تماماً ، فربما كان من السهل أن تبدأ فتاته الصغيرة الطيبة أو الشابة المغامرة بالرحلة وربما تتقاطع دروبهما فيما بعد . فحلقة الإتصال الضعيفة كافية لوحدة حكايته لأن تلك الوحدة لا تعتمد على مكيدة معقدة النسيج ، بل إنها في الواقع تعتمد على حقيقة واحدة فقط ، حقيقة أن كل الحشد الذي حشده من الرجال والنساء يمثلون العالم الذي ينتمون اليه تمثيلاً قوياً ويصورونه بشكل نموذجي ، وأنهم بكل طرقهم المختلفة يمكن أن يضيفوا شيئاً إلى تأثير هذا العالم .

فالكتاب إذن ليس حكاية واحد منهم ، بل إنه القصة التي اتحدوا من أجل سردها أو فصلاً من سيرة لندن الثرّة . أما بالضبط كيف تتطور « الحبكات » فإن ذلك ليس الموضوع الرئيسي فإن وراء هذه الحبكات هناك حضور وضغط اهتمام اكبر ، ضخامة الحياة التي يحشدها ثاكري في روايته . ولو أن ذلك هو معنى « سوق الغرور » فإن اعطاء توالي الأحداث تجسيداً درامياً بارزاً من شأنه أن يجعل هذا المعنى غامضاً . إن كفاح بيكي الشجاع في عالمها الطموح قد يسهل عزله وتحويله الى مسرحية ـ لا شك في ذلك ولكن لنضع نصب اعيننا كيف تتغير نظرتها وأهميتها في هذه الحالة .

ستصبح قصة بيكي مجرّد مسألة تخصّها هي ، مغامرة غير ناجحة لامرأة معينة . إن التعبير عن ذلك بأسلوب ثاكري وإجمالهِ على ضوء نظرته الفائقة ، إنما هو جزء من الإحساس بالأخلاق ، انني اعتبر هذا ما يميّز ثاكري وعلامته الفارقة وسموّ عبقريته .

ثاكري هو مصوّرالحياة ، ـ روائي تشكلت مادته واتسقت سوية ـ من الناس

والحدث والخلفية في منظر يتّسم بالإستذكار البعيد للأحداث الماضية . وعلى وجه العموم فإن الحدث المستقل والشخصية الرئيسية والعرض التصويري للقصة ، لم يكن بالنسبة له مثلما توجّه ديكنز نحو المسرح بثقة بكل ما يتطلبه ذلك من انعزال محدد المعالم في الأحداث والحوادث العرضية وتأكيدها على ما هو شخصي وفردي عند الرجال والنساء ولذلك نجد ثاكري قد فضل أسلوب الإسهاب الذي يبعث التأمل اذ يلتحم المشهد في المشهد وتقصّر المشاعر الى حدّ بعيد واذ يستطيع التفكير المرتدّ الى الخلف أن يتمهّل ويطيل التأمل كما يحلو له .

إن كل رواية من روايات ثاكري تعتمد نفس الشكل العام من الحوار الداخلي الاستطرادي الذي يجمّع بالتدريج السلسلة الطويلة من الخبرات التي ينطوي عليها ذهنه .

إن الفصول الأولى من إزموند وبندنيس وكل المقطع الخاص بدنيس دوفال هي أمثلة كافية لأسلوب ثاكري حينما يكون أقرب الى نفسه ، وعندما يندر أن يقترب من أي كاتب روائي آخر . ويبدو أن كل ما يريد ثاكري وصفه حاضر أمامه في ساعة الإستذكار ، يحوم حوله وعينه تتركّز عند نقطة هنا أو هناك ، فثمة طفل في يده كتاب وقد جلس في مقعد عند الشباك . وفوذرنكي تنظف حذاءها ، وميجر يتناول إفطاره في پال مال وتتسع دائرة الأشياء العالقة بالذاكرة إلى أبعد من هذه النظرات الخاطفة ونحن نلاحقها هنا أو هنالك .

ولكن بالرغم من أن مخزون الذاكرة يوجّه الى حكاية متعاقبة فإن ما يمسك بشكلٍ رئيسي بكل من انتباه ثاكري او انتباهنا نحن القراء ، ليس هو الحكاية ولا نسق أحداثها وحركتها ذلك أن الحكاية تغور في انتشار الأسلوب العام والإحساس بالمكان والحياة التي سيتذكرها ثاكري ، ومن هذا التأثير المتغيّر والمتطور بشكل لا يتسم بالإحساس ، تخلُقُ الرواية .

ومن أجل أن أكون قريباً من منظر الرواية فإنني أعود الى « سوق الغرور » . إن

الفصول المتعلقة بحصار بيكي الشديد لمدينة لندن ، « وكيف تعيش عيشة هانئة مرفهة طيلة العام دون دخل » ـ إنما تناسب موضوعنا تماماً ، ذلك أن الأشياء المدهشة التي يتمكن من عملها ثاكري والهبوط الغريب في طاقته حينما كان عليه أن يذهب الى أبعد من مقاطعته الخاصة ، كلاهما قد كتبا هنا بشكل مستفيض وكل واحد يتذكر الفصول ومكانها في الكتاب ، إن بيكي تتخلّص بعزيمة وتصميم من المشاكل القديمة للتوّ ، وتثبت نفسها مع زوجها في قلب العالم الذي تسعى للسيطرة عليه ، وتوشك أن تنجح إلاّ أنها سرعان ما تفشل . لا بد من تصوير حملتها ونهايتها التي جاءت في غير وقتها ، إنها فترة فاصلة يتعين ملؤها بالإثارة والتألق ، بالشعور بمرور زمن معين ، وفوق كل شيء ببلاغات الخطر والنجاح المحفوف بالمخاطر ، وهذا ما يؤدي (وهذا ما يجب) إلى مشهد الذروة النهائية الحاسمة . تلك هي النتيجة نستخلصها من موضوع اختزنه ثاكري بكل سلالة كروليز وستايني ، كونت هاوس وبيكي ، دوماً في القلب وفي المقدمة .

والى أن نصل نقطة تكون نقطة اتصال دقيقة تنسجم مع فنّ ثاكري ، فإن هناك وفرة بالمادة الرائعة وأن الصورة التي تتشكل منها ، لها مهمة كبيرة في الكتاب وليس هذا مجرد توطئة للقصة التي تلي ، بل إنها القصة بعينها أو أكثر أجزائها أهمية .

إن الفصول التي تصوّر أسلوب بيكي في الحياة في شارع كورتزون تشكل العامل الحاسم في سيرتها ، فهي تقترب من نقطة التحول في حياتها في بداية هذه الفصول وتجتاز هذه النقطة عند نهايتها . إذن هذه الفصول لها مهمة كبيرة الى أبعد الحدود ولكن حتى أقصى ذروة القصة أو حافتها ، فإنه ليس ثمة من حاجة إلى فصل محدد يتّسم بخصوصية درامية ، فإن الإحساس يتولد وينمو شيئاً فشيئاً ومن الممكن خلق هذا الاحساس بشكل جيد في الأسلوب الذي يعتمد البانوراما الحرة والذي هو أعظم أسلحة ثاكري .

مرة اخرى نقول بأن نظرة شاملة ، خلاصة للأفعال التي قامت بها بيكي ، ونظرة مستفيضة الى ظروفها مع مشاركة في مشاكلها المتزايدة ، تلك هي طبيعة ومهمة

هذه الفصول وهو ما يشرع ثاكري في تقديمه لنا . إنه يبدأ ذلك بسهولة رائعة وثقة ، فهو يتطلع من عليائه ويضمّ تأثير نظرته الشاملة مسيطراً على تعاقب الأسلوب ومن ثمّ ينحط قريباً ويمسك بالتفاصيل التي تعرض هذه النظرة . ولكن معنى هذا المسح الشامل هو في أفكاره أولاً . وحين يسلط الضوء على حياة بيكي في لندن وكل ما أسفرت عنه محاولتها الأستقرار هناك ، نجده سرعان ما يقع فريسة العديد من تداعيات الأفكار الدقيقة كالحوادث الدالة ، ونبذ من الأحاديث التي تبين كيف تسير الأمور بالنسبة لها ، ولكن هذه الأشياء تبرز عن طريق الصدفة ، فهي تخطر في ذهنه حينما يستعرض الماضي ، وتوضح ما يتعين عليه قوله ولذلك نجده يستفيد منها . إن ثاكري يمرّ مروراً سريعاً بهذه الأشياء مع ذلك ، دون مزيد من التأخير أو التخصيص فثمة اشارة أو وقفة قصيرة او نظرة سريعة تكفي للمساهمة التي تنشد حادثةً معينةً أو حديثٌ معين تصويرَها .

لاحظ على سبيل المثال كيف يندفع في عرض شيء قالته أو فعلته بيكي لمرات عديدة وبشكل جاف ، وكيف يسرع في عرض مشهد يستدعي التأمل .

وحين تشرع بيكي في الحديث تجد أنت أن هناك شخصاً آخر في الغرفة في ساعة معينة ، فالحدود تمتد لا شعورياً الى الذاكرة المستغرقة في التأمل . وباختصار ، عند أي ظهور يقع محض صدفة ، فإن الحادثة الصغيرة تبرز نفسها ثم تختفي إذ هناك وقفة للمراقبة والإصغاء ومن ثمّ يبدأ التيار مرة أخرى بغزارة وقوة كبيرتين ، أو بصيغة عاليةٍ كما في صورة هبة الريح عند منتصف الليل والذعر الذي أصاب المنزل الكبير المهجور حينما يستقطب كرولي فجأة ، فإن الأمر ما زال يبدو كما لو أن ثاكري ظل يدور حول فكرة الزمان والمكان وهو يعرض نظرات سريعة نافذة ، دون أن يقدم عرضاً دراميا مستمراً لمشهد بديل آخر . إن ذلك الإختزال والتعميم وذلك التلاحم في التفاصيل واخضاع المرحلة والمناسبة للتأثير الواسع ، هي عناصر الفن التصويري الذي يعتبر ثاكري من أساطينه .

وطالما أن المسألة عبارة عن رسم مخطط لمسيرة الحياة في ضربات جرة واسعة ، فإن

اتزان أسلوبه وإيقاعه فوق كل مديح . إن الموضوع من التكامل بحيث يقف بشكل متميّز في حالة من الهبوط الغريب وشك في مهارته طالما أن هناك شيئاً ، شيئاً مختلفاً يراد إنجازه .

ولأن مغامرة بيكي المشكوك في نتائجها ، لها ذروتها ، نجدها تجنح نحو النهاية ولا يمكن استذكار المشهد النهائي واختصاره بأسلوب ثاكري غير المباشر في إستذكار الأحداث الماضية .

بل يتعين أن توضع هذه المغامرة أمامنا مباشرة . كما أن فشل مكيدة بيكي وخططها يتعين تمثيلها في منظر شامل اذا أريد لها توكيدها السليم ودورها الصحيح في سيرتها .

حتى الآن كنا نستمع الى ثاكري عموماً ، وحين يتحدث عن بيكي فقد تحدّث في تألق استثنائي بحيث أنه صوّرها تصويراً نابضاً بالحياة بكل أساليبها وجعلنا ننظر اليها من خلال نظرته هو الى درجة أن تفسيره الواضح لشخصيتها لا يؤدي مهمة أبعد من ذلك . فهل تفشل بيكي في النهاية ؟

بعد كل الذي سمعناه عن كفاحها أصبح ذلك القضية الكبرى ولذلك فإن قوة الجواب ستذهب اذا لم يقدم بأفضل حيطة ممكنة ، إن أفضل ما هو ممكن وحتى أفضل من وصف ثاكري المدهش لسلوكها ، هو الإنجاز البارز والمباشر للجواب ، وتجسيده من خلال مشهد سيمرّ مباشرة من أمامنا . ولا بد من الركون بشكل مطلق الى الأسلوب الذي لم تكن هناك حاجةٌ اليه في المراحل الأولى من القصة . والآن يتعين على كل من **بيكي** ، **رودون** ،**وستايني** أن يمسكوا الموضوع بأيديهم ويبرزوا أنفسهم دون أي تدخل آخر .

إنهم عملياً من هنا وحتى النهاية نتاج فكرة ثاكري ، ولقد كانوا بشكل واضح معترفٍ به شخصيات تمخضت عن رؤيته ، إن عليهم الآن أن يتقدموا الى الأمام ويعلنوا

عن أنفسهم ويظهروا على حقيقتهم . وعلى هذا الأساس فهم يتقدمون وتمكن مشاهدتهم في مقطع مشهور من الرواية ، إذ يرجع رودون من السجن الى البيت دون توقع وتفاجأ بيكي بالكارثة المفجعة ، هذا ما يمكن قوله أثناء وجودنا .

ربما أبدو وكأنني أبالغ في التحول في الأسلوب الذي الحظه في هذه النقطة ، ولكن ألا يبدو لأي واحد ترجع به الذاكرة الى الكتاب ، أن هذا المشهد بالذات هو مشهد محدد تم تجسيده وإضاءته بشكل مختلف بعض الشيء من قبل تيّار الأحاسيس التي ينطلق منها ؟

لقد أعدّ المكان المخصص للمشهد وتهيأت خشبة المسرح لإستقباله ، وهو هنا ليس منظراً يثير استذكار الأحداث الماضية ويشارك فيه ثاكري ، بل إنه جزء من حدث آنيّ نواجه نحن جميعاً به . إنه على وجه الدقة مشهد درامي وإني لأراه صالحاً لأن يكون مسرحية جيدة .

ولكن ثمة المزيد مما يقال عن هذا المشهد اكثر مما قيل فيه هنا ، وهذا المزيد ممكن حتى عند إقراره كمسرحية رفيعة المستوى .

وقد يكون من المناسب أن تتوهج أضواء مقدمة المسرح أمام بيكي ورودون بعد ضوء النهار الصاحي الذي احتوى وصف ثاكري لهما ، فهما يظهران في المشهد كما يجب ولكن يتعين الإعتراف بأن المشهد يبدو للناظر مصطنعاً إذا قورن بتدفق التلقائية لكل ما مرّ من قبل .

وهذا بالضبط هو ما يبيّن كيف وأين تخون ثاكري مهارتُه ، فهو لا (يشبه ديكنز) يميل بطبعه نحو المسرح وان العنصر الميلودرامي لا يجتذبه بشكل حاسم بحيث أنه اذا كان مسرحياً هنا ، فإن ذلك ليس بسبب رغبته الملحة لأن يكون كذلك اذا سنحت له الفرصة . بل إن ذلك بالأحرى بسبب أنه يتعيّن عليه مهما كان الثمن أن يجعل ذروة قصته هذه تتكثف بشكل حاسم ، ولكي يفعل ذلك نراه يضطر لاستعمال أدوات فجةٍ الى حدّ ما ، إنها فجة بالنسبة له ذلك أن ذروته والمشهد الذي يريد تكوينه قد تمّت التهيئة

له بشكل غير كافٍ .

وعبر كل الموضوع الذي يؤدي الى المشهد ، نجد أنّ بيكي ، رودون ، **وستايني** قلما كانوا من قبل يقدّمون بهذه الأساليب المباشرة ، واذا ظهروا الآن على حقيقتهم فان بامكانهم فقط أن يحدثوا تأثيراً اكيداً وقاطعاً بواسطة الإعلان عن أصواتهم بشكل يمكن ادراكه . ولا نتوقع منهم الكثير كما أن عليهم أن يحدثوا تأثيراً غير طبيعي لمواجهته .

إن المثال الذي أورده هنا إنما هو مثال بسيط لا شك في وجوب التوكيد عليه حتى الآن فالوقوف وقفة طويلة عند هذه الفروق في المعالجة ربما من شأنه ان يجعل الناقد يضيّع فرصة رؤية الكتاب نفسه . ولكنني بالطبع لست أحاول أن أنقد « سوق الغرور » بل إنني أبحث عن تفاصيل في الأسلوب معينه ، وأن هذا المثال البسيط من شأنه ان يوضح ذلك بدون شك .

فهذا المثال يبين كيف أن طريقة ثاكري في التعامل مع الرواية قد حدّت من المشهد الدرامي الكبير في حين تواجه الرواية هذه الحاجة في النهاية وكيف ان ثاكري أهملها مسبقاً ورفضها حتى اللحظة الاخيرة الممكنة .

إن الأمر ليبدو وكأن ثاكري لم يثق تمام الثقة بشخوصه من الرجال والنساء حين وجب عليه أن يضع أشياء معينة موضع عنايتهم التامة ، وحين وقف جانباً ليدعهم يقومون بعملهم فإنه أراد التدخل باستمرار ولأنه تردّد في تركهم لوحدهم عدا نصف ساعة عاجلة جاءت في غير وقتها المعتاد . وهذا غير صحيح منه لأن الرجال والنساء سيبلون بلاء حسناً وبقوة لو أتيحت لهم فرصة أفضل ، وكان ثاكري قد منحهم حياة وحيوية تكفي لاستقلال اكبر بكثير مما تمتعوا به .

ولو أن ثاكري كان قد اختار الإستفادة من ذروة مغامرة بيكي ، لكان لها أن تقدم مدخلاً واضحاً لتأثير درامي شامل . لقد جسّم ثاكري شعوره بشكل ثابت وبشكل حذر جعل الإحساس بالموقف يتركز خول نقطة واحدة ، وكان كل شيء متهيئاً للمشهد

الكبير الذي يصوّر انتصار بيكي بوجه العالم ، ذات ليلةخالـدة في حفلـة في كونـت هاوس .

ومما لا يمكن التصديق به ان ثاكري ترك الفرصة تذهب من يديه ، اذ كانت هناك فرصة لنظرة مستقيمة لا يقف أمامها عائق ، إزاء المعنى الشامل لهذا الموضوع ، ولم تكن هناك حاجة الى اي شيء عدا أن يترك المشهد ليطرح نفسه بوضوح واحكام .

إن قوة المشهد كلها كان بالإمكان ان تعطى للكارثة التي ستحلّ ، أما الرعـب والتحرر من الأوهام وفورة الغضب والتحدي فقد كان بالإمكان عملها مسبقاً . وبذلك يمكن تقوية تأثير المشهد الذي يوشك ان يحدث ، مشهد الكارثة .

ولم تكن هناك ضرورة للارتفاع المفاجىء بالمستوى وتعميق اللـون والأسلـوب المسرحي غير المناسب . مع كل ذلك فإن الفرصةقد فاتت والمساء المنتصر مضى بضبابية مضطربة تترك الموقف حيث كان من قبل بالضبط . أما الحادثة فهي مجرّد إعادة لشيء قد حدث من قبل .

هناك أصداء لصوت بهيج واشاعة عن ألمعية بيكي إلاّ أن النظرة الهامة التي ربما كانت الحقائق اليومية قد كشفت عنها ، هي النظرة التي كان ثاكري في هذا الوقت قد علّم القارىء كيف يلتقطها وهذا ما لـم يكشف عنه إطلاقاً .

هنا لم يعد شيء آخر عدا الحوار المسلّي الذي تتعذر السيطـرة عليه ، الـذي يجري حول المشهد ، ذلك ان ثاكري لا يستطيع أن يعقد العزم على تهيئة المكان أمام هذا المشهد وان يخصص للموقف حقلاً طليقاً يتوق إليه .

ولو أثير سؤال عن نوع الوضوح الذي أقصده فإنني احتـاج فقـط الى استعـادة صفحة قريبة اخرى تظهر ذلك تماماً . لقد كان ظهور بيكي الأول في كونت هاوس إذ تناولت العشاء قريباً من بداية سيرتها الاجتماعية ووجدت نفسها في مشكلة ، وهنـاك جاءت اللحظة التي كان عليها فيها أن تواجه العداء الشديد من لدن السيدات النبيلات

اللائي كنّ في الحفل وهي تختلي بهن في المرسم وقد فقدت ثقتها بنفسها .

واذ يرفع الستار الساحر الذي أسدله حديث ثاكري في المشهد الصغير ، نجد فجأة بيكي وقد جلست عند البيانو والسّيدة ستايني تصغي الى حلمٍ من الذكريات القديمة وبقية النسوة يثرثر ن على مسافة اذ تفتح الأبواب المصطفقة ويعود الرجال وينتهي كل ذلك في نصف صفحة ، ولكن في تلك النظرة ترفع القصة الى الأمام بشكل درامي ويضاف شاهد عيان اذا صحّ التعبير الى وصف ثاكري لموقف بيكي الضعيف والمشكوك فيه .

ولعل من دواعي الفضول ألا أذكر تلك اللحظة في الحادثة الأخيرة وذلك المساء الذي تخللته الألعاب التمثيلية الغربية وغير المؤثرة في كونت هاوس والتي تبدو لي أنها ستفتح صدعاً في الضباب ، إنها نظرة واحدة لستايني وهو يهلل لانتصار بيكي . إنه يقف هناك مباشرة ممثلاً في العرض بشكل حيوي معبّر ولكنه يقف وحده إذ لا أحد غيره يظهر للعيان ، حتى أن بيكي نفسها ما هي إلاّ مجرد نقطة مضيئة في العتمة . أما بالنسبة لعلاقة الثلاثة ، ستايني ، بيكي وزوجها والتي تكاد تكون لها أهمية كبيرة ، فلا نرى شيئاً منها .

وقد يحصي المرء أمثلة من هذا النوع ـ اذا قلّب روايات ثاكري يمنة ويسرة ـ حيث الشعاع الخاطف والنافذ للصورة المباشرة واذ يتمّ الاقتراب من المشهد الكبير ثم يهمل بعد ذلك .

ومن السهل أن نعثر على مثال آخر في « سوق الغرور » ومن هو غير ثاكري استطاع أن يُقدم على استعمال موضوع حفلة واترلو الشهيرة ، إنها هيةٌ مدهشة يقع عليها الروائي في طريقه لكي يهملها وحسب ويبدّد تأثيرها ولا يستغلّها في أي شيء بعد ذلك .

في الفصل التافه المختلط اللغات الذي يأتي كفيما اتفق قبل موضوع الحفلة والذي اطّلع عليه ثاكري تمام الاطلاع ، هناك مسألة صياغة الصورة التي يهتمّ بها هو

والاحساس الكبير بالأشياء عامة ، وتصوير الحياة اليومية بشكل مثير ، بروكسل في حيرتها التي تثير الثرثرة ، وهي تنتظر صوت المدافع ، وتعيش على الشائعات ثم تحتشد في الفصل .

بعد ذلك تأتي المناسبة الكبيرة التي كان يتعين أن تكون الخاتمة والتي تمّر بها البقية مروراً طبيعياً ومنطقياً ذلك أن المشهد ، مرة اخرى نقول هذا ، ليس رقعة للزخرفة ، بل إن القصة بحاجة له ـ لأن حفلة واترلو لا تنطوي على شيء ولا تترك صورة معينة في الذهن ولا أي تأثير كان ، أما القارىء الذي يرجع الى الكتاب فربما لا يدري فيما اذا كان هناك أم لا .

وليس ثمة أحد يستطيع أن ينسى منظر ليدي بير أكر وهي جالسة تحت رواق العربات في عربته التي لم يكن لها حصان ، أو منظر السيدة أوداود الطيبة إذ تنهض عند الفجر لتهيىء جنديها للمعركة ، ولا منظر جورج أوزبورن وهو ميت في الحقل ، إلاّ أن هذه الأشياء هي مناظر من إلهام ثاكري وهي نظرات قويمة وأكيدة وهي تشكل كلّ الدراما التي انتزعها من المادة التي توفّر عليها ، اذا تحدثنا بشيء من الدقة .

أما البقية فهي صورة تنعكس بشكل مثير ومفعم بالحيوية ، على ذاكرته القوية ـ مع المناسبة الدرامية التي تميل إليها مع العلاقة التاريخية لـ « المرح الصاخب عند الليل » المهملة الضائعة .

قلّما تكون هناك حاجة الى المزيد من الأيضاح لهذه النقطة التي أثرتها إلاّ أنها تبعث على التطلع إلى بعيد .

وفي كل هذه الكتب التي نتذكرها جيداً يتفتح ذهن ثاكري بصدر رحب ليحكي موضوع مجموعة مبعثرة من الرجال والنساء وهو يتذكر مثلما نتذكر نحن ، باحساس قوي بأسلوب ووقع تجربة قديمة واستذكار دقيق للحظات التي صادف أن كانت لسبب من الأسباب لحظات بارزة ومهمة وحاسمة تسترعي الإنتباه .

إثيل نيوكم تأتي الى الحديقة عند الصباح الباكر وفي جعبتها الكثير من الأخبار عن اكتشافها العجيب ، والرسالة التي انطوت في الكتاب القديم وبلانش آموري عندما نظفر بها في مسألة تخصّ إخلاصها ، واذ تجلس عند البيانو تنشد للعاشق الجديد وتلفّ علبة مجوهراته بمنديلها حينما تدخل العجوز واذ تتحدى مدام إزموند الجماهير من شرفتها بقولها : « أيها الانكليز عودوا الى دياركم » والسير پت وهو يشوي قطعة لحم في صحبة الخادمة : إنني اذ أذكر هذه الأشياء كيفما اتفق فإنها جميعاً أمثلة تشير الى الطريقة التي تقع فيها الذاكرة على لحظة معينة أو الجانب الذي يؤكد ويبلور شعوراً معيناً .

يمتلك ثاكري وفرة من هذه الاستذكارات التي تتفجر حينما نفكر في كتابه بشكل لا ينسى . ولعل أفضل هذه الأمثلة هو في إزموند ومشهد جوقة المنشدين في كاتدرائية ونتشستر وتوهج ضوء الشمعةوالوجوه الباسمة لراشيل وابنهاحينما يظهرون للهائم العائد . إننا لم نعد نصغي للقصة بعد ، ولا نرى الماضي بخيال متجانس ، فإنها لقوة عظيمة أن نجد شريحة من الماضي حاضرة الآن فعلاً . ولكنها بالنسبة لثاكري شريحة على الدوام ، وليست أبداً قانوناً ثابتاً مستمراً بالنسبة لأي غرض حقيقي .

ومن أجل الاستمرار نراه يلجأ إلى خلاصته التصويرية دوماً ، فإن آل نيوكمز وحدهم يقدمون العديد من الأمثلة على هذا الجانب من عبقريته وفي الصفحات التي تعيد للأذهان الكرامة الواهية لأولئك الذين لجأوا من باريس الثائرة أو وفرة كلافام الزائفة أو خشخشة الأسلوب حوالي دير مي فير أو الثرثرة وفضيحة بادن ـ بادن أو الخيلاء التافهة للحياة الانكليزية في بولون .

ولست بحاجة إلى سرد هذه القائمة ذلك أن التداعيات يجرّ بعضها بعضاً وكلما أسرع ثاكري أثناء مروره إلى دائرة جديدة فإنه يجعلنا نتحسس وندرك شكل الحياة هناك ، تلك الحياة التي نرجع إليها . أما النظرة المثالية فهي في ذهنه حيث معنى الحياة المألوفة فيها والسمة التي تميّز الساعات التي تمضي هناك .

إلاّ أن إزموند مرة أخرى ، لها كلمتها الأخيرة كما أن الفصول الأولى للأيام

القديمة التي مضت عند **كاسل وود** تظهر حلّة في التأثير الذي قلما نظفر بنظير له . إنها أكثر من صورة لمكان واحساس بخيال معين ، وهي أكثر من صورة لطفل ، وبالاضافة إلى كل هذا فهي أكثر « صور الزمن » إحكاماً اذا كانت هذه كلمة تفي بالغرض .

إن التأثير الذي أفكر به الآن يختلف عن ذلك الذي تحدثت عنه في موضوع السلاسل العظيمة للأحداث ، إذ رأينا هناك مسيرة الزمن تسجّل نفسها وتؤكد حركتها الدائبة في حياة أناس معينين . أما عند ثاكري فإن المسألة تختلف ، فالزمن في كاسل وود لا يشكّل حركة ، بل إنه سكون ـ الزمن الذي يقف دونما حركة كما نعبّر عنه والذي يزداد بعداً كلما تمضي السنون . ولذلك فإن الزمن عند ثاكري لا يمكن أن يصوّر على شكل سلسلة متعاقبة . إن **ثاكري** يطوف في قصته رواحاً ومجيئاً دون أن يبدي كبير اهتمام لتسلسل الحوادث اذا كان بمقدوره أن يرسم الاحساس بالزمن بشكل عميق منساب ثرّ وذلك بواسطة التأخير والعودة إلى الطمأنينة عند هذه المنطقة من الماضي .

إنني أعتقد بأنه سيكون من الممكن أن نحدّد بدقة تامة أين وكيف يتحقق التأثير وبأيّ تلاعب في تسجيل أحداث القصة يتسم بعدم الأكتراث وغياب المنهج ، أو بأي تحوّل في الرؤية بحيث أن البيت في **كاسل وود** يبدو مرة ذاكرة بعيدة ومرة حضوراً قريباً نزاعاً للخير .

على أية حال ، إن الزمن يكمن في وصف حياة الطفل هناك ، إذ ثمة فترات هادئة من الزمن تغوص إلى اعماقها الحوادث المسجلة .

الفصل الثامن

الأسلوب

هنري جيمس ـ تور جنيف

عند الحديث عن الأسلوب الذي وجدت ثاكري يمتاز به وهو الأسلوب « البانورامي » والذي كنت أيضاً قد وصفته بـ « التصويري » سيلاحظ القارىء فيما بعد أنني وصلت الى مثل هذه النتيجة في تحديد آخر عرّجت عليه أثناء الحديث عن « بوفاري » . إن الصورة والدراما هما من أنواع التناقض الذي يبرز في الرواية باستمرار وسيكون عندي المزيد مما أقوله عنه .

أما الأسماء الأولى التي أطلقتها على هذه الأساليب المتناقضة ، فلم أكن أعرف أنها أفضل الأسماء ، ولكنها تعبّر عن النقطة الأساسية في الاختلاف ، ولها مزيّة أخرى بالاضافة الى ذلك وهي أنها قد استعملت فنّياً في نقد الرواية بمعنى محدّد . وعند الكتابة عن الروايات فإن المرء قلّما يستعمل كلمات محددة دقيقة (أقصد بالنسبة لفن الرواية) بحيث يكون من الطبيعي فهمها أينما وقع عليها الاختيار أو طبقها ناقد له وزنه . ولذلك فإنني أستعمل الصورة والدراما لأن هنري جيمس استخدمها في مناقشة رواياته حينما استعرضها جميعاً في السنوات الأخيرة من حياته ، إلاّ أن عليّ أن أضيف الى ذلك بأنني استعمل هذين المصطلحين بمعنى أكثر اتساعاً مما فعل هنري جيمس .

إن أي شخص يعرف المقدمات النقدية لكتبه سيتذكر كيف أن الصورة والدراما تمثلان بالنسبة لجيمس الأسلوب المزدوج الذي يميل إليه في رواياته المتأخرة ، التي تتكون من تعاقب مستمر بين **الحوار الدرامي والوصف التصويري** . إلاّ أن وصفه التصويري كان من نوع خاص جداً ، وحينما يكون موضوع النقد هو الرواية عموماً وليس روايته فقط ، فإن الصورة ستأخذ معنى أوسع في مقابل الدراما وسنجدها تشمل اسلوب ثاكري البانورامي .

لقد قلت بأنها مسألة تتعلق بعلاقة القارىء بالكاتب فتارة يتجه القارىء نحو القاص ويصغي إليه وتارة أخرى يلتفت الى القصة نفسها ويأخذ بمراقبتها . أما بالنسبة لدراما المسرح ، أو المسرحية الممثلة فإن المشاهد ليس له اهتمام مباشر وواضح بالمؤلف على الأطلاق في الوقت الذي يتقدم فيه الحدث . إن المؤلف يحدد الأدوار من خلال ما ينطق به الممثلون الذين يدعهم يكوّنون إحساسهم الخاص ويدعنا نحن جمهور المشاهدين نضع ما نستطيعه منها . ها هي حركة الحياة أمامنا بمعزل عن ذهن المؤلف الذي يسجّل الأشياء ويدوّنها .

تلك هي الدراما وحينما نتحدث عن القاص الذي يقف بمواجهة الكاتب الدرامي ، فإن من الواضح أن ليس هناك شيء اسمه الدراما في الرواية بكل معنى الكلمة . إن الروائي قد يسبغ الحوار الدرامي على نفس الكلمات التي تتحدث بها شخصياته ولكنه بالطبع لا بد أن يتدخل ويقاطع ذلك بوصفه الشخص الذي من شأنه أن يجعلنا ندرك كيف برزت الشخصيات وأين تقف وماذاكانت تفعل ولو أنه لا يقدم شيئاً غير مجرد الحوار ، فإنه عند ذاك يكتب نوعاً من أنواع المسرحية مثلا يفعل ذلك المؤلف الدرامي الذي يوسّع مسرحيته« بالعناصر المسرحية » ويقدمها لكي تقرأ في كتاب ويكون كمن كتب في الواقع نوعاً من أنواع الرواية .

ولكن الفرق بين القاص والكاتب الدرامي ليس من شأني ، كما أن التناقض الجديد داخل حدود الفن الروائي يتجلى عند الحديث عن الرواية لوحدها ـ وهو تناقض

ثنائي الأسلوب يمكن أن يعزى اسم الدراما إلى واحد منهما بشكل معقول . ولست بهذا أقول بأنه يمكن أن نرسم خطاً واضحاً بينهما ذلك أن النقد لا يريد أن يكون كالرياضيات محدداً بالضبط .

ولكن أي شخص يستطيع أن يرى الفرق بين اسلوب ثاكري الذي يتسم بالثرثرة والثقة بالنفس وبين الأسلوب الدقيق المحكم الذي لا يتسم بصفةٍ مميزة ولا أدري إلى من نعزوه ؟

هل نعزوه الى **موباسان** الذي يصلح أن يكون مثالاً جيداً في العديد من قصصه . على أن المسألة لا تتعلق بالفرق بين الخصائص الشخصية لكل من الرجلين ، هذه الخصائص التي تعتبر فعلاً متفردة « كاسل وود » و« لا ميزون تير » La Maison Tellier فالمسألة إذن ليست مسألة الفرق بين أنواع القصة التي اختاروا سردها . واستطيع القول أنهما تناولا القصة من جوانب معاكسة وعلى هذا الأساس نظر فيهـا من خلال صور لا يجمع بينهـا جامع ، ليس هذا دائمـاً ولكن ذلك من خصائصهما على وجه العموم .

إن نظرة **موباسان** إلى الرواية (ليست نظرته بشكل خاص بالطبع ولكن اسمه يناسب هذه النظرة) تشير إلى شيء قمت أنت بصياغته وتقديمه إلى القارىء ثم غادرته وتركته مع ذلك الشيء لوحده .

أما نظرة **ثاكري فهي** اكثر شبهاً بالنظرة القائمة على لقاء مجاملةٍ طويل مع القارىء وهو رفيق ثاكري الذي يجب أن تقيم معه علاقات محدّدة . يكفي أن يكون التباين شيئاً مألوفاً جداً ، إلاّ أن هذه هي صور فكيف يتبين الفرق في مؤلفاتهما في « إزموند » و« لاميزون تير » ؟

في الواقع إن كلاً من الروايتين تجسّدان صورة كانت في ذهن المؤلف إلا أن القصة التي انتقلت إلى كتاب ثاكري ما تزال صورة في حين أنها في كتاب موباسان شيء آخر أسميه دراما . في دراما موباسان نقترب جداً من الحقائق ، نقف في مواجهتها وفي

وسطها ، فهو يسرد قصته كما لو أنه ظفر بها أثناء الفعل وظلّ يذكر التفاصيل كما مرّت . ويبدو أن ليس ثمة عملية معينة يشتغل بها ذهنه على الاطلاق بحيث أن شخصية موباسان الذي يخرج المسرحية نتجاوزها وننساها ونحن نقتفي اتجاه نظراته . إن المشهد الذي يصوره هو مشهد حديث معاصر له وجوده الذي نراه مثلما يراه هو أيضاً . إن موباسان بالتأكيد « يحدثنا » عن أشياء ولكنها أشياء مباشرة جداً ويمكن تحسّسها بشكل كامل إلى جدّ أن الأدوات التي يروي بها قصته والتي تصلنا هذه الأشياء بواسطتها ، لا يمكن مشاهدتها ذلك أن القصة تبدو وكأنها تلقي بنفسها هي . من الناحية النقدية بالطبع ، نحن نعرف بعد ذلك عن الموضوع ونحن ندري بأي فكرٍ حكيم يختار المخرج النقاط التي يركز عليها في المشهد .

ولكن النتيجة هي أن مخرج المسرحية غير موجود أبداً ، لأنه لا يفعل أي شيء يتطلب ظاهرياً أي حكمٍ ، وليس ثمة ما يذكرنا بوجوده . إنه يقف من ورائنا لا نراه ولا يخطر لنا ببال ، بل إن القصة هي التي تتملكنا بالمشهد المتحرك ولا شيء آخر . أما بالنسبة لثاكري فإننا نحتاج إليه طوال الوقت ولا نستطيع أن ننساه على الاطلاق ، فهو الذي يجمع سلسلة الأحداث الواسعة وينسقها ويضمّ بعضها إلى بعض مستخلصاً ذلك من تجربته .

إن أسلوب بيكي في الحياة في قصته إنما هو مادة تضمّ تفاصيل عديدة التقطت في مناسبات عدة ، وأن القوة التي جمعتها والفكر الذي احتضنها إنما هي بكل صراحة قوة وفكر ثاكري ولا شيء غير ذلك .

وليس هناك مجال في معظم الوقت لمراقبة المشهد في مناطق محددة حيث تكون التفصيلات البسيطة كالتي يراها اي شخص لنفسه ، تفصيلات كافية لأن تفي بالغرض . أما الفترة الزمنية فتعرض من خلال المشهد على مسافة معينة ، ولا بد أن يكون القاص متهيئاً لأن يحوّلها إلى نوع من الأحساس .

وهكذا فإن العرض العام كالذي يقدمه لنا ثاكري ، يصبح تجسيداً لتجربة المؤلف

الذي يصبح هو أيضاً وجوداً شخصياً له حضوره ونبدأبالسؤال عنه . إن ثاكري لا يمكن أن يكون تجريداً لا إسم له كالذي يكون عليه الكاتب الدرامي (سواء كان في المسرحية الممثلة أم في الرواية) . إنني على علم بأن ثاكري أبعد من ان يحاول أن يخفي نفسه ، يتقدم فيثير الانتباه ويستثير اهتمام القارىء إلى حدّ يفوق الحاجة ، بل إنه يرغب في العلاقة الشخصية التي يقيمها مع القارىء ويلتزم بها . ولكنه يعمل على إخفاء هذه العلاقة طالما أنه يحوم حول قصته من عليائه يسجّل الأحداث ويقوم بالأختزال والأختصار ذلك أن عليه أن يظهر أمام القارىء كقاص ومخرج .

ولكنه فقطحين ينزل ويقترب من مناسبة معينة أو يشرع بمشهد في دائرة محددة ـ وهذا قلما يحدث وبشكل أخرق كما رأينا ـ عند ذاك فقط يستطيع أن ينفي فكرة دوره الفعّال في المسألة . إذن ثمة جزء كبيرمن الرواية مما ليس هو تمثيلاً مسرحياً ولا مشهدياً يجنح دوماً لأن يكون صورة تعكس ما يدور في ذهن شخص معين .

ولو أننا واجهنا مشهداً كمشهد بيكي الكبير مرة أخرى ، فإننا سننسى الفكر الآخر ولكن حالما تتدفق القصة في السرد ، فإن سؤالاً ما يبرز في الحال .

من هو الذي ينسّق هذه الحقائق المتناثرة ؟

ولمن وجهة النظر الجديدة هذه ؟

إنه المؤلف ذو المعرفة الشاملة ووجهة النظر هذه هي له ـ هذا ما سيكون عليه الجواب المعتاد ـ وهو نفسه الذي نحصل عليه في « سوق الغرور » .

تقليدياً يجوز للمؤلف أن يسلّم بمعرفته الكلية في القصة وشخوصها ولكن ذلك ما زال تقليداً وأن الروائي الحصيف لا يلتزم بهذا التقليد دونما ضرورة ، ولذلك فإن ثاكري في روايته « سوق الغرور » ليس روائياً حصيفاً أبداً ، ذلك أن أسلوبه نادراً ما يكون أسلوباً درامياً دقيقاً بل إنه اسلوب من طبيعته أن يميل الى اقحام هذا السؤال عن سلطان الرواية الذي يخرج عن طريقه ليؤكد السؤال التالي .

إن المؤلف هنا يؤكد الحقيقة القائلة بأن وجهة النظر هذه إنما هي من بنات أفكاره وليست مزيجاً يتعذر فصل أجزائه ، قد شارك فيه أي شخص آخر في الكتاب ، ولذلك فقد يقول المرء في كتابه أنه غير متكامل في حدّ ذاته ولا ينسجم مع كل المسائل التي يشير اليها ، وثمة نظرة حاسمة تغطي جانباً كاملاً من جوانبه أو شيء يجتذب العين إلى الفضاء بعيداً عن الكتاب نفسه . إنها مسألة علاقة الرواية بالقصة . مهما يكن من أمر فإنني استطيع القول بأن الروائي دونما وعي ـ وغالباً ما يكون التميز دونما وعي ـ ، شاعر بهذه المشكلة ولا شك في ذلك لأننا قد نراه ، ـ وسوف نراه في الحال ـ يتخذ خطوات مختلفة لتطويقها والتغلب عليها .

ثم هناك شعور بأن ثمة حاجة غير مقنعة لنهاية معينة ، وهذه الحاجة تتمثل في ترك السؤال معلقاً خارج الكتاب كنهاية سائبة دونما أية محاولة لاجتذابها وتحويلها إلى جزء من بناء متكامل . بعد كل ذلك فإن الكتاب ينتزع نفسه من المؤلف فيلقي بها للعالم ، ولم يعد المؤلف شاعراً جوالاً يدخل القاعة فيلقي بكتابه أمام حشد المجتمعين متمسكاً به دونما شريك منافس في تأليفه ، جاعلاً نفسه وحضوره الفعليّ وصوته الحقيقي جزءاً منه غير قابل للأنفصال .

على أن الكتاب الذي نقرأه ليس له مثل هذا السند بل إن عليه أن يقدم ما يدل على تميزه الخاص . وهناك في الصورة الخيالية للحياة نجد تأثير الشرعية تأثيراً كاملاً وليس هناك من حاجة للّجوء إلى سلطان خارجي ولذلك فإن هناك ضعفاً أصيلاً فيها لو أن الفكر الذي يعرض القصة والعين التي تشاهدها تظلان على حالها دونما تحوّل . إن الذهن والعين في كل لحظة ، قد يخضعان للسؤال ، والطريقة الوحيدة للرد على هذا السؤال تكمن الى حد ما في جعل الذهن والعين موضوعيان أو تحويلهما الى حقائق في القصة . واذا كان الكتاب مشتملاً على وجهة النظر بشكل محدد ، واذ يصبح بالامكان تمييزها وتحديدها هناك ، عند ذاك يكون كل جانب من جوانب الكتاب قد كُتبَ وصيغ بشكل متساوٍ . أما اذا كان الأمر غير ذلك فإنه قد يبدو مثل شيء أريد منه أن يركن الى

الحائط وقد ترك جانب منه على حالته الأولى ، وليس ثمة من حائط لتركن الرواية عنده .

وهذا ليس اعتراضاً وهمياً على كتاب تصويري مثل « سوق الغرور » حيث أن وجهة النظر غير معللة بل مثبتة كما أعتقد بواسطة أساليب مختلفة يتبناهاالكاتب الروائي لتوثيق قصته أو لمسرحةِ العين الناظرة كما أفضّل أن أعبّر عن ذلك . وسأبحث هذه النقاط فيما يبدو أنه نسق منطقي ولا حاجة للأمثلة التوضيحية . على أنني لا أشير إلى أنني لو كنت أنقد رواية « سوق الغرور » فإن علي أن أفكر مرتين في هذا الجانب منها فإن ذلك سيكون نقداً لا طائل تحته لمثل هذا الكتاب أو لمثل هذا الخزين من الحياة . ولكن بعد كل هذا فإنني لا أعتبرها مثل « سوق الغرور » بل إنني اعتبرها حالة سائدة لرواية تصويرية وهنا يكمن الخطر المثمر للأسلوب وهو خطر لا يحتمل أن الذين يمارسون هذا الأسلوب سيلتقون بعبقرية ثاكري ويتجاوزونها .

حتى ثاكري نفسه اختار أن يواجه ذلك مرة أخرى وهذا ما حدث فعلاً في رواية « بندنيس » ولكن لمرة واحدة لا اكثر وبعدها احترس للأمر ووجد بشكل واضح أنه قادر على أن يسير بحرية اكثر في عمله هذا .

ولكن لنرجع ثانية ولفترة وجيزة الى رواية « مدام بوفاري » التي بدت بالتأمل صورة اكثر ممّا هي دراما ، فإنني أحسب أن فلوبير تجنب بشكل واضح تنصيب نفسه علانية كراوية أمام القارىء . لقد ذكرت كيف أنه باستمرار يمزج نظرته الحادة بنظرة إيما بحيث يحول دون الضعف في تجربتها الخاصة ، وأن التعاون متبادل فيما بينهما لأن نظرتها من الناحية الأخرى هي نظرة فعالة دائماً والى أي مدى تذهب إليه كما أن تدخل فلوبير يأتي في مكانه تماماً بحيث أن وجهة نظرها تبدو وكأنها تحكم القصة اكثر مما هو حاصل فعلاً .

ولذلك بالرغم من أن الكتاب عبارة عن صورة كبيرة وعرض لتفاصيل ومناسبات عديدة فإن مسألة الراوية ليست مسألة ملحة أبداً .

إن المنظر الريفي الذي يحكمُ تصويره ثاكري هو اكثر سعة وامتلاء بحيث أنه بكل ما عند فلوبير من براعة يمتلك هو القليل منها ، فإنه قلّما يستطيع أن يسير على الأنموذج الذي ضربه فلوبير .

وكتابه ليس صورة لشخصية معينة وانما عرضاً شاملاً للأساليب وليس ثمة اخفاء للحاجة الى مراقب مستقل يتطلع الى الأمام من لا شيء .

إنه أسلوب يقوم على صنع الصورة التي تمكن الكاتب الروائي من تغطية مساحات كبيرة من الحياة وتجارب هائلة اكبر بكثير مما يمكن ادخاله في فصول المسرحية . أما بالنسبة لسعة الحياة وضخامتها فذلك أمر آخر إذ هناك كما رأينا ، يلجأ الروائي الى سلاحه الآخر ، السلاح الذي يقابل السلاح الوحيد الذي يمتلكه الكاتب المسرحي . وبشكل محتوم فإنه كلما تكثفت العقدة واقتربت الذروة وأينما يتأكد الاحساس ويستقر ، فإن السرّد القصصي يخلي مكانه للتمثيل وسلسلة الحوادث الى حادثة عرضية معينة ، والصورة الكبيرة للمشهد الدرامي .

إلاّ أن مدى الدراما واضح وضوح طاقتها الخاصة . ومن الجليّ أننا اذا رغبنا في مشاهدة خضمّ الحياة فإننا سنجدها اكثر استعداداً وسرعة عن طريق البحث مدة ساعة في الذاكرة والوعي اكثر من مجرد مراقبة الحوادث الآنية التي تجري في ساعة معينة مهما ازدحمت هذه الحوادث . وقد يحدث الكثير في ذلك الوقت ولكن على المدى فإن ذلك لا يعني شيئاً بالنسبة للمناطق التي يستهلها أسلوب آخر .

إن الكاتب الروائي الذي يتوفر على موضوع واسع يستدعي الاستطراد ، لا يأمل في أن يعرض هذا الموضوع درامياً بل إن الكثير منه وربما معظمه يجب أن ينتظم في نسق تستطيع نظرة عجلى أن تستطلعه .

ويبين ثاكري كيف يتم ذلك وكيف يمكن أن تصطف الحقائق في خط واحد ولكنه يبين أيضاً كيف أن هذه العملية تحتاج إلى عقل يبدع ذلك الصفّ وكيف أن هذا العقل المبدع يصبح محسوساً اكثر فأكثر وفعّالاً بشكل أبعد نظراً كلّما اتسعت الصورة الذهنية .

إنني أعتقد بأن معظم الكتاب الروائيين يبدو أنهم مثل **ثاكري** لا يفضلون أسلوباً على آخر أو الصورة على الدراما ، ذلك أن المرء ليرى كيف أن **فيلدنك** أو **بلزاك** أوجورج **اليوت** [٦] يميلون في لحظة معينة الى الطريقة الأولى في أساليبهم المتنوعة وكيف أن **تولستوي** (تولستوي بالتأكيد رغم سعة مداه) أو **ديستيفسكي** [٦] يميلان الى الطريقة الثانية وهي الطريقة المشهدية .

ولكن كل روائي بالطبع يستعمل كلا الطريقتين وأن ميزة الروائي تبرز بكل وضوح في سيطرته على الطريقتين وكيف يقود القصة الى المشهد وكيف يلتقطها منه وقد عادت قصة أغنى واكثر امتلاء من السابق ثم يتقدم بسردها .

على العموم لا شك في أن إمكانيات المشهد قد يساء استخدامها الى حد كبير في الرواية ، الرواية اليومية المألوفة . لا بل إن هذه الامكانات قد تضاعف سوء استخدامها نتيجة لاهمال التعامل مع المشهد ومع ذلك يحدث هذا المرّة تلو الأخرى في أغلب الأحيان وبذلك تضيع أهميته .

يجب أن يكون في الحسبان أن الدراما هي أعلى مصباح عند الكاتب الذي هو بمثابة الورقة البيضاء أو الدهان الأبيض عند المصمم ، اذا أسرف في استعماله دونما حاجة فإن ذلك يعني تبديد قوته في وقت تكون فيه تلك القوة ضرورية جداً .

ولذلك فإن النهج الأقتصادي يستدعي اختزانه اكثر وادّخاره لمناسبات مهمة كما هو الحال في « مدام بوفاري » بشكل أكيد . ولكن قبل الخوض في مسألة دراما الروائي أود أن أتتبع مجمل النقاش الذي أثارته الصورة التي تعكس الحياة التي رسمها .

إن هذا بعد كل ما تقدم ، هو اسلوبه الخاص به والذي يسيطر عليه كقاص بشكل سليم وبسيط . في البداية حاولت الاشارة الى النقص الأساسي في هذا الاسلوب والذي يقوم على حقيقة أنه في شكله الواضح قد يعيق المؤلف الحصيف وقد يجعله اكثر بروزاً بشكل مبالغٍ فيه . فلماذا يُعَدّ هذا نقصاً ؟

بالطبع ليس ذلك نقصاً لو أن الكاتب يمتلك القوة التي تجعلنا نعجب ونرحب بكل ما يظهر لنا بشكل غير متوقع ، أو اذا كانت الصورة التي يرسمها متألقة باهرة بحيث يُنسى النقص النظري فيها . ولكن الرواية التي تتحقق فيها كل هذه الأعمال الفذة تدل فقط على سحر وعبقرية المؤلف وللسحر والعبقرية ما يفعلانه من تأثير ولكن لا جديد في ذلك . ثم أنني اعتقد أن النقص حتى لو بدا تافهاً لأول وهلة ، فإنه عرضة لأن يثير المزيد من المشاكل في كل قراءة جديدة للكتاب .

قد يؤدي ذلك إلى نوع من الضعف في الشعور العام أينما كانت قوة الكاتب الذاتية غير بارزة وهذا ما قد يسهم في حالة من العقم في القصة قد يكون من الصعب تفسيرها . إن رواية **تورجنيف** [٨] على وجه العموم وثيقة الصلة بالموضوع الذي يدور في ذهني. لقد كان **تورجنيف** لا يخجل أبداً من الظهور في الصفحات التي يكتبها كقاصّ مصوّر ينقل ثمار مشاهداته إلى القارىء . لنقل انه يراقب شخصاً ما وهو يجتاز حقلاً ويدخل غابة ثم يجلس تحت شجرة ، وهذا شيء حسن لأنه يعتبر فرصة لتكوين انطباع أولي عن الرجل أو المرأة فهو مشهد صغير ومرور **تورجنيف** عليه كان مروراً سريعاً .

ولكن بعد ذلك وباخلاص تام في ابداء الرأي يشمّر تور جنيف عن ذراعه ويجتذب القارىء جانباً ويصب في أذنه سيلاً من المعلومات عن ذلك الرجل أو تلك المرأة ، معلومات تصدر مباشرة عن تور جنيف نفسه وعلى شكل تصوير رائع . لا شك في هذا ولكنها معلومات سوف لا تلقي الثقل الذي تستحقه بالنسبة للقارىء لأنها لا تعتمد على شيء يستطيع القارىء أن يختبره بنفسه .

فمن هو هذا المساهم الموصل في العملية ، هذا المؤلف الذي تعبر عن شخصيته الكلمات ؟

إنه لا ينسب الى الكتاب كما أن صوته لا يتّسم بتلك اللهجة والنغمة الخاصة به (كما عند ثاكري) التي تجعل القارىء يستمتع بسماعها لحدّ ذاتها .

إنني أعترف بأن هذا موضوع صغير إلاّ أن تور جنيف وسّعه واتبع الأسلوب ذاته في أمور اكثر أهمية .

يظلّ **تورجنيف** القاص اليقظ ونحن مدينون له لاشراكنا في تجربته . أما النتيجة فهي أن صورة الحياة التي يرسمها ، لها سلطان أقل قد يشير إليه بناؤها المحكم . ومن الواضح أنها ليست صورة تتجسّد فيها أعماق الشخصية ، أو ترسم منها ذروة العاطفة وتتسع لخضمّ عالمٍ إنساني ، إنها ليست صورة كمثل هذه الأبعاد .

ولكنها عمل أنيق رائق بحيث، تبدو فريدة في نوعها متكاملة فعّالة فيما تهدف إليه ، ولكنها أيضاً تقصرّ عن بلوغ الهدف فضلاً عن أن هناك شيئاً ما في احساس **تورجنيف** الثابت ، وهذا الشيء في متناول اليد ، يعرض الصورة الصغيرة بشكل قد يدمّرها تماماً .

إن هذا الشيء يجب أن يظلّ قائماً بنفسه ويمكن بسهولة تحويله إلى هذا الشيء أو ذاك . ولكن تور جنيف كان لا يبدي ريبة فلم يكرّس نفسه كلياً للأهمية الكاملة في عملية مَسْرَحَةِ وجهة النظر هذه ، وربما كان الأمر كذلك .

إن القصة اذن ، سير الأحداث ، خلاصتها التي لا بد أن تمثل تجربة المؤلف المنظمة والتي على هذا الأساس ايضاً يتعيّن أن تكون في طبيعتها مثل الصورة ، هذه القصة يجب تقويتها واعطاؤها قوة تقترب من قوة الدراما حيث لم يعد هناك إحساس بتدخل القاص .

إن الحرية التي يوفرها الأسلوب التصويري للروائي لا يعرفها الكاتب المسرحي ، ولكن هذه الحرية يجب أن يكون ثمنها ضياع شيء من القوة ، والسؤال المطروح هو كيف يكون الثمن أقل ما يمكن .

في النهاية أعتقد أنه سيظهر أن الخسارة يمكن تلافيها وليس هناك ما يجب دفعه أبداً طالما تُتَبّع عملية المسرحة . لقد قلت بأن الأسلوب يمكن أن ينضمّ الى اسلوب آخر ،

واحداً فوق الآخر ، وعند تحليل طريقة روائيين معينين فإن المرء سيكتشف كيف أنهم ببساطة يسدّون الضعف في أحد الأساليب بواسطة قوة أسلوب آخر ويحتفظون بمزايا الاثنين .

إنها قصة معقدة جداً ولكن بدايتها واضحة تماماً والاتجاه الذي تسلكه واضح أيضاً . إن كل شيء في الرواية وليس الحوادث المشهدية فقط ، بل كل ما تبقى فيها ، يجب أن يمسرح بمعنى من المعاني وهذا ما يكثر فيه الجدل .

أما بالنسبة لبداية الرواية ، الخطوة الواضحة الأولى منها ، فإن مثال ثاكري هو في متناول أيدينا ولا يمكن أن يفوقه شيء . وسأرجع الى « إزموند » .

الفصل التاسع

ضمير المتكلم ـ ديكنز ـ مردث

إنني أعتقد بأن الكاتب الروائي ـ لسبب معقول ـ يواجه موقفاً في قصته تشتد عنده الحاجة الى ما هو أكبر من الانطباع البسيط الذي ربما كان القارىء قد كوّنه لنفسه لو أنه كان يصوّب نظراته بوعي . وتلك حالة من عرض عام لأشياء عديدة أو أنها مسألة تتعلق بنظرة معينة للحقائق تقوم على معرفة باطنية يراد لها أن تعرض للقارىء .

على سبيل المثال ، يتعيّن على ثاكري أن يعي موضوع طموحات **بيكي** أو ما تندم عليه **أميليا** ، وقد يستغرق ذلك وقتاً طويلاً وقد يبدو أن من المستحيل اطلاقهما لعواطفهما بشكل يلقي للقارىء بالحكاية كلها فإن على المؤلف أن يوضح الموضوع وهو لا يستطيع أن ينسى مهما كانت الحال أن عرضه لعواطفهما هو مسألة ذاتية تخصه هو وتعتمد على تذكره للمأزق الذي وقعت فيه بيكي وأميليا ومدى ادراكه لفكرهما والمعنى الذي يعطيه للحدث الماضي . إن كل هذه الأشياء واضحة بالنسبة للمؤلف الذي شاهد وعرف الكثير ولكن القارىء يقف على مسافة أبعد منه .

إن الأمر سيكون على غير ذلك لو أن هذا الوعي بالماضي وهذا الذهن الذي يمتلك هذه الذاكرة يصبح بالنسبة للقارىء حقيقة ملموسة مباشرة . إن على المؤلف أن يطرح فكرته لكنه.قد يعالج هذه الفكرة كما لو أنها جزء من الفعل . إنها جزء من الفعل أو النشاط حين يستثير هذه التداعيات القديمة ، فلماذا لا يعطى هذا الأثر أهمية درامية

بشكل خاص به ؟

عند ذاك ستكون هناك مسرحية داخل مسرحية وسيكون الاطار الخارجي على الأقل والذي يتكون من الذهن العاكس ، مباشرة أمام القارىء وجهاً لوجه وتتأطر علاقته بالأشياء وستبرز الصورة المتخيّلة .

طالما أن المؤلف الذي يسجل الأحداث يظل واقفاً خارج كتابه وبعيداً عنه كما يقف ثاكري خارج « سوق الغرور » فإن قيمة كبيرة ستُهدر وان النشاط الذي يقوم به ذهنه سوف يتغيّر ولن يعود عنصراً له دوره في التأثير الذي يحدثه الكتاب كما يجب . واذا كان هذا التأثير ينسحب بهذا الشكل على الكتاب ، فإنه عندئذ سيؤدي مهمتين ، سيعزز الصورة ويزيد من جمالها ، وسيضفي متعة فريدة بالاضافة الى ذلك . ويبدو أن هناك كل شيء يقال في تحويل القاص نفسه إلى دراما . وهذا ما أحسّه ثاكري بوضوح لأنه في كل أعماله المتأخرة رفض البقاء كمشاهد من الخارج لا يحسب له حساب. إنه في الواقع لا يسير بعملية المسرحة الى شوط بعيد وقد يحسب أن التحول في أسلوبه ينطوي على قليل من الأهمية .

في روايته « آل نيوكمز » وما تلاها ، يبدو أن العرض الثاكري هو نفسه في الأساس ولم يتبدل ، ما زال مألوفاً منساباً يتدفق بعمق بكل نبرات صوت ثاكري وكل فكاهات مزاجه . ومن المؤكد أن رواية « بندنيس » و« إزموند » و« جورج وارنكتون » وثاكري أيضاً كلها بالضبط لها نفس مفهوم الفن القصصي وكلها تحتفظ بالأسلوب الرائع المتكامل . ثم إن ثاكري لا يقف قليلاً عند مرحلة مبكرة من الطريقة التي أتحدث عنها وحسب ولكن يجب الاقرار بأنه يستخدم أداة القاص « المناسبة » بشكل سائب وعرضي حالما تبدو هذه الأداة أنها ستثير المشاكل لو استعملت بحذر ، إلاّ أن ثاكري يسير في خطاه فيمسك بالنهاية السائبة التي تحدثت عنها ويزجها في كتابه ، ومن هنا فصاعداً نشهد بالضبط كيف يواجه القاص القصة التي يكشف عنها .

إنها الخطوة الأولى في عملية مسرحة الصورة . وسيقال بأن أداة القاص الطبيعية

في إضفاء مسحة من الواقع على قصته إنما هي خطوة بسيطة وواضحة جداً ، وهي في الواقع كذلك إلاّ أن الاهتمام الذي يثيره الموضوع يكمن في حقيقة ما نحصل عليه والشيء الذي كوّن هذه النظرة . إن رواية « إزموند » تلقي بالقصة مثلما يريد ثاكري فهي كلها تتدفق على شكل صورة مثيرة للذكريات والعواطف القديمة وهناك القليل ممّا هو درامي تماماً كما في « سوق الغرور » ، وفي الواقع القليل جداً مما يمكن أن يسمى مشهداً ، فهناك انطباع ممتد يزحف ويزحف الى الأمام عندما يستعيد **إزموند** نفسه تلك اللحظات النافذة من الرؤية التي نتذكرها جيداً . ولكن بالنسبة لبقية الأشخاص في الرواية فإن الأمر على تمام الأختلاف لأن القاص هو واحد من بينهم .

وعندما تظهر **بياتريس** نحن ندري من هو الذي يراها ونعرف مكان المشاهد واتجاه رؤيته الذي يقطع الكتاب من مكانه كناظر ، إلى مكانها كمرئيّة وتلك مسافة يمكن قياسها إذ أن الجانب الذي تقف فيه واضح يمنحها بعداً وانطلاقة اكثر حيوية .

هل بامكانك أن تتذكر أية لحظة في « سوق الغرور » حين رأيت بيكي مثلما رأيت بياتريس مرات ومرات وقد صوّبت نظرك الى لمحة الضوء على وجهها ؟

إن بيكي لم تتطور فجأة أبداً على عكس خلفيتها بهذه الطريقة ، فإن الحاجة الى شيء من الصلابة والموضوعية ما يزال فيها ويجب أن يكون كذلك لأنها تلاحظ من أي مكان ، من لا مكان ، من بعض الأمكنة في الفراغ المحيط .

إن لغة ثاكري التي نتحدث عنها لا تحمل نفس الثقل كما تحمله « إزموند » عن بياتريس وذلك لأن لا أحد يعرف مكان ثاكري أو نوع علاقته ببيكي . وعلى هذا الأساس فإن هذه هي اكثر الوسائل استعداداً لابراز الاحساس الذي ينقله القاص درامياً ، إنها طريقة سرد القصة باستعمال ضمير المتكلم من خلال شخصية ما في الكتاب ولهذا فإن ضمير المتكلم يتضخّم في الرواية الى حد كبير .

إن الضمير المشخص « I » هو البديل للضمير السائب والعام « I » الذي يرجع إلى المؤلف . كما أن فقدان الحرية هو اكبر من أن يعوّضه الأثر الملحوظ

للصورة . إن هذا الضمير يكتسب التحديد والتفرّد بواسطة هاتين العينين اللتين يراه القارىء من خلالهما ، وبدلاً من الانحراف الى الفراغ الذي فوق المشهد تمسّك بالمحطة المخصصة فيتأمل مدى محدداً من الرؤية ، إن هناك الكثير من الفائـدة في الاحساس بأن للصورة الآن نهاية محددة وأن أهميتها تبرز بشكل أفضل ما يكون حينما يتأكد بهذا الشكل الخط الذي يحيط بها .

بالأضافة الى ذلك فليس مجال الرؤية وحده هو الذي يتجدد باستخـدام ضمـير المتكلم ، بل كذلك طبيعة الأسلوب . وحين يعرض لنا ما يراه « إزموند » ولا شيء غيره ، فهناك قبل كل شيء التأكيد الكافي لوجهة النظر ، وهناك أيضاً صبغة شخصية يلقيها على وصفه بحيث أنها تكتسب نوعاً آخر من التميّز .

ليس مهماً أن يكون أسلـوب إزمونـد في قصتـه بارزاً مثـل اسلـوب ثاكري في القصص التي يحكيها هو . ففي حالة إزموند للطريقة معنى في القصة لأنها جزء منها ، في حين أن الطريقة في الحالة الأخرى ترجع فقط الى ثاكري ، وثاكري في الفراغ .

وحينما يديم إزموند التأمل ويعكس ما يراه فإن طريقته تعتمد التعبير عن كائن بشري موجود هناك يكن الرجوع إليه ، وحينما يفعل ثاكري نفس ذلك فليس هناك مثل هذا الأحكام ، بحيث ينسحب الأسلوب بعيداً ولا تستطيع ملاحقته .

من الناحية الدرامية يبدو من الواضح أن اسلوب إزموند يمتاز على أسلوب « سوق الغرور » . ثمة أسباب وجيهة الى الحدّ الذي ترد فيه بالنسبة لاستعمال الضمير الأول في الكتاب التصويري المحدد . على سبيل المثال رواية « ديڤيد كوبرفيلد » هي الفريدة من نوعها من بين روايات ديكنز . فمن الضروري القاء نظرة متأملة ومستمرة على مسيرة سنوات .

إنه الكتاب الوحيد الذي رفض فيه ديكنز خدعة الفعل بالنسبـة لمركز تصـميم الرواية ، وهو لم يرفض ذلك كله في الواقع ولكنه قبله كشيء عارض فقط . في مكان آخر نجد دوماً أن خدعته المختارة « حبكته » هي التى تحدد شكل الكتاب .

إن البدء بنغمة خادعة في اعداد أساسي لرواية الأخلاق والفكاهات كما كان قد أوضح ستيفنسن ذات مرة في « بليك هاوس » أو في « لتل دوريت » أو « ميوتشويل فريند » [٩] وفي كتبه المتأخرة عموماً ، يعني أن المؤلف يدس خيطاً من الفعل يستقطب تدريجياً الكثير من الموضوع للألتفاف حوله . إن الخدعة تبدأ في أن تأخذ المكان الأول ثم تسيطر أخيراً لكي تملأ الصفحات كلها . ذلك هو الشكل الممتع الذي قلما حظي بالأنصاف والذي صنع نفسه بنفسه وبإحكام .

لقد سلك ديكنز في « ديفيد كوبرفيلد » سبيلاً أخرى كلياً ولمرة واحدة . إن الأمتداد الواسع للماضي هو الذي يضع كل شيء في ذلك الكتاب وليس أياً من تعقيدات الفعل التي يضمّها ، فإن هذه العقد بدلاً من توجيه الرواية ، نجدها تغوص الى مستوى تداعيات الأحداث الماضية .

إن رواية ديفيد كوبرفيلد لا تمتلك مسرحيات أقل شأناً مما يراد تقديمه ، بل إن قضية ستيرفورث او يورياهيب ، لنسمّي اثنين منهما ، هما اللتان طوّرتا ووجهتا المشهد الذي يقع خلف الصورة العامة واصبحتا حوادث لها وقعها في ذاكرة « ديفيد كوبرفيلد » .

لقد كان ذلك مسألة سهلة لسرد القصة من خلال الشخص المناسب وقد احتفظ بكل شيء حينما تركت القصة للشخص لكي يسجّل انطباعه . إن الرواية لم تفقد أي شيء لأن الحاجة الوحيدة التي هناك انما هي حاجة لقارىء لكي يرى ما يراه ديفيد ، أما كيف ينكر أو ما هو تأثير ذلك كله عليه ، فذلك لا يعني الاّ القليل . إنها قصة ما قد جرى حواليه وليس في داخله فلديفيد عينان وذاكرة ولا حاجة لأكثر من ذلك .

والآن دعني أعرّج على رواية كبيرة أخرى حيث هناك مرة أخرى صورة مترامية وفيها حوادث درامية تعتبر ثانوية بالنسبة لمدى الصورة الواسع . إنها قصة مردث عن هاري ريشموند وهي كتاب وجد فيه مؤلفه بشكل بينّ أن ثمة طلباً يختلف في وجه من

الوجوه عن بقية أعماله ذلك أننا في هذا الكتاب نجد ثانية أن ضمير المتكلم يستخدم من قبل شخص تجنب استعماله بحكم العادة ، وفي رواية « هاري ريشموند » بدا ذلك لمردث آمراً مناسباً كما أعتقد لأن للقصة سمة رومانسية بطولية من مثل قفزة فروسية لشاب نشيط يروي قصته .

من الطبيعي أن يجتاز الشاب بسهولة مغامرة الى أخرى ويضطلع بها أنّى أتت ، فلو أن مردث يهدف الى كتابة قصة ذات حبكة روائية منطلقة غير شكلية ، فمن الأفضل له أن يضعها على فم المغامر .

إن قصته قصة أصيلة ما دامت رومانسية ، قصة شاب فيها ريح من مغامرات الفارس تهبّ على العصور الحديثة بحيث أن شيئاً يشبه قراع الدروع وتكسّر الرماح يبدو وكأنه يمتزج بأصوات الحياة الجديدة ، إنها قصة أصيلة في كل ما تقدمه ، فرواية « هاري ريشموند » ليست الوحيدة من بين مؤلفات مردث .

إن مؤلف « ريتشارد فيفرال » و« إيفان هارنكتون » . و« بيشامب » و« لورد أورمونت » كان على وجه العموم غير واضح بالنسبة لسؤال القرن الذي تلقى قصصه .

قد تقع الحوادث في القرن التاسع عشر ومن الواضح أنها لا بد أن تكون كذلك ولكن مع ذلك فإن أثاث وآلات وتقاليد القرن التاسع عشر تظهر في صفحات مردث وكأنها من المفارقات التاريخية . بالمناسبة ، هذه هي رواية « هاري ريشموند » بالتأكيد وفي طليعتها سلسلة من المغامرات غير وثيقة الترابط ـ وأن الذي يجمع بينها فقط هي حقيقة أنها جميعاً تحدث لشاب معين ولذلك فإن اسلوب سرد الحكاية لا بد أن يؤكد حلقة الوصل هذه كما قد توصل إليه مردث وأن الشاب سيتحدث لنفسه .

ولا شك في أن استعمال ضمير المتكلم هو مصدر راحة للكاتب الروائي في مجال التأليف ، فهو اسلوب يتكون على هواه أو هذا ما قد يشعر به الكاتب لان البطل يمنح القصة وحدة غير قابلة للأنفصال بمجرد عملية سردها . وربما لا تبدو سيرته معلقة منطقياً أو فنياً إلاّ أن أي جزء هو على الأقل متّحدٌ بكل الأجزاء بواسطة التوافق في أنها

كلها ترجع الى شخص واحد .

وحينما يروي الحكاية بنفسه فإن هذه الحقيقة من شأنها أن تؤدي خدمة بأن تدفع القصة الى الأمام وأن الشخص الأول سيتحدث بشكل غير مترابط وسيقصّ علينا قصة مكونة من عدة شظايا ثم يعمد الى إلصاقها بطراز معين كوحدة منفردة .

فهل يجرؤ أحد على القول بأن هذا هو سبب الشيوع الكبير لهذا الأسلوب بين كتابنا الروائيين ؟

وما هي السيرة الذاتية ؟ إنها شكل أدبي اعتيادي وهي مع ذلك ترفض القواعد الأدبية المقررة ، أما حقها الطبيعي فهو في أن تلوح متمردة صعبة المراس وغير منطقية ، وأما سحرها ففي الدقة والأمانة التي تقتضي فيها المسيرة الملتوية لفكر الكاتب وهو يتأمل الماضي ، ولا يتوقع أحد من الكاتب أن يوجه تفكيره في خطة مصممة ، بل يدعه ينساب طليقاً . في الواقع لقد أصبح غياب الشكل علامة على الشكل الصحيح في أدب بهذا المستوى ، والرواية التي تقدّم كسيرة ذاتية تكتسب هذه الميزة .

إن الجدل هنا يرجع بنا إلى السؤال القديم في أن الرواية يجب أن تبدو حقيقية وأن ليس هناك أية حقيقة في غياب المنطق ، وليس هناك سلطة وراء الرواية ، سلطة مستقلة عنها تشهد على حقيقة إرادتها الواضحة .

ولكن لا يجدر بنا الوقوف هنا طويلاً فاستخدام الشخص الأول له أحابيل أخرى اكثر متعة من هذه ، لأن هذا الأستخدام يتظاهر باخفاء شكلٍ للقصة غير معبّر ولا معنى له . والآن لنعرّج على هاري « ريشموند » إذ أنها في الظاهر أكثر شبهاً بتسجيل مغامرة رومانسية ليست عديمة الشكل بل بعيدة عنه ولكنها تتدفق بحرية كقصة زاخرة بالأعمال البطولية وما يصحبها من اندفاع غير مشروع من سلالة ملكية وهدير لغة طبقة الملاّك الأنكليز القديمة وتمثالها الناطق وطلبه وراء الأميرة .، إنها قصة تضمّ أعمالاً بطولية الى حدّ أنها قصة خيالية تتجاوز الحدود .

ولكن رواية « هاري ريشموند » كتاب محكم جداً ولو أنها مزجت بقصتها الخيالية فستكون هناك رواية من نوع آخر . وبالنسبة للخيال ، فمن الضروري فقط أن يقدّم هاري نفسه صورة لتجربته وكل ما كان قد شاهده وفعله وفي هذا الجانب تواجه القصة سلسلة من الأحداث الشاعرية الغريبة النادرة مع الأشخاص البارزين الذين تنطوي عليهم .

إلاّ أن هدف الكتاب يذهب الى أبعد بكثير من هذا فإنه يهدف الى تقديم صورة هاري ريشموند ، وهذا هو السبب الذي دعا إلى تقديم القصة . إن كل هذه الأحداث المثيرة التي وُضع هاري بشكل جيد لكي يصفها ، ليست مجرّد صور عابرة ، بل إنها قصة شرع مردث نفسه بحكايتها لأنها ذات متعةٍ عالية في حدّ ذاتها .

إن هدف مردث هو أن يكون البطل نفسه في قلب الكتاب بكل ما تثيره القصة من اهتمام يعكس شخصيته ومزاجه وتطوّره . إن الموضوع هو هاري ريشموند الشاب النشيط وليس الموضوع هو دائرة الخيال التي صادف أن مرّ بها هو .

أما بالنسبة لكوبرفيلد اذا رجعنا إليه فإن هدف ديكنز هو العكس من ذلك تماماً .

لقد وجد أن كتابه يقع ضمن امتداد الحياة التي مرّ بها ديفيد أما اهتمامه الوحيد فقد كان تقديم عرض مدهش لما تختزنه ذاكرة بطله . إن سلسلة الأوهام هي موضوع كتابه ، وثمة مئة رجل وامرأة شهدوا ماضي ديفيد جعلوا قلمه ينساب بسرعة فائقة وهدفه الوحيد هو تصويرهم . إن الموضوع قلّما يعني ديفيد لوحده من بين هذا الحشد من الناس ، لقد كا لديه من المادة ما يكفيه ، مادة وفيرة يعتمد عليها القاص البارع وكان ديكنز على معرفة جيدة بذلك ولكن ديفيد عبارة عن ظلٍ بالمقارنة مع بيتي ترودوود وآل ميكاوبر وهييس بكل عددهم المئة ولم يكن أحد يطالبه بالمزيد .

في هذا المجال ، مرة أخرى ، تقابل قصته برواية « بندنيس » والتي من الواضح أنها أريد منها في الدرجة الأولى أن تكون صورة للشاب ، أو قد تقابل لقصة توم جونز

[١٠] ولو في هذه الحالة ، هناك شكوك أكثر لأن نظرة فيلدنك الحادة كانت تميل للتحوّل بعيداً عن هذا الرجل الشاب ، الى صخب الحياة من حوله . ولكن بالنسبة لكوبرفيلد فإن خطة الرواية واضحة ويجري اتباعها بثبات ولو أن ديفيد في أية نقطة من القصة أثار المزيد من الأنتباه لنفسه اكثر من الناس الذين يراهم فإن ذلك سيكون بمثابة رقعة إضافية زائفةٍ لأنه كطفل هو واحد من بينهم بالطبع ، مخلوق صغير يرى نفسه من مسافة بعيدة ،. ولكنه نفسه في السنوات الأخيرة أصبح مجرد مرآة لتجربته التي يراها جديرة بالتصوير في حدّ ذاتها ، وهو يراها كذلك ليس بصورة غير طبيعية .

إرجعْ إلى رواية « هاري ريشموند » فمن الجليّ أن هاري نفسه هو الموضوع كله ولا أحد غيره ، أما أبوه وجدته ، وأوثيليا وجانيت فهم في الكتاب بسبب منه لأنهم يقفون حواليه أما ظروف حياته ومراحل سيرته فهي التي تقرر حقيقته وما يؤول إليه . تلك بوضوح هي فكرة مردث العرض يصنع التاريخ ، التاريخ الأخلاقي والعاطفي للرجل الذي يكتب التاريخ من خلاله . أما مغامرات هاري وطموحاته وأخطاؤه ونجاحاته فهي تعبير تدريجي محكم عن نفسه ، وهي في النهاية متكاملة تحيط به ليكون الشخص الذي رأى مردث كتابه فيه . لقد ابتدأ الكتاب من هاري ريشموند وأما بقيته فهي للكشف عنه . إنه شاب كبير المواهب والجاذبيات ، نموذجي في عصره وبلده ، شاب منحته ظروفه حركة طليقة واختبرته وجعلته فعالاً جداً وفي هذا يظهر ثقل قصة مردث البطولية كما أسمّيها ولم ينس ذلك أبداً رغم أنه أحياناً يدفع خيال القصة الزاخرة بالأعمال البطولية هذه إلى أبعد من حاجاته الملحّة .

وبالنسبة لحكاية خيالية تنتمي الى سلالة ملكية على سبيل المثال ، فإن من الصعب الجدل في أن الكتاب فعلاً يتطلب هذه الطبقة العالية من الأندماج أما الأثارة الشاملة كلها والتي يكتسبها مردث منها ، فإن ريشموند روي لا مبرر له إلى حد كبير ، بل هو عندئذ قطعة متساهل فيها من جانب مردث .

إلا أن هذا الأعتراض لا يحتمل أن يقتحم عنوة ، وقد استقر هاري على أية

حال بثبات في الواجهة الأمامية يسرد قصته ويصف رفقته والمشاهد التي عاشها وهو معهم حين يوصف دوماً .

إن النتيجة هي أن الصورة التي يرسمها ريشموند لسيرته لها مهمة درامية بالأساس ، وفيها جانب تمثيلي في القصة ، جانب لا بدّ أن تضطلع به كلياً فوق مسؤوليتها التصويرية ، إن عليها أن تقدم شيئاً بالأضافة إلى ذلك ، إن عليها أن تخلق حتى في حالة عملية تكوينها هي .

أما في « إزموند » وكوبرفيلد فإن الأمر يختلف إذ هناك المشهد المكشوف الذي يضطلع بالقليل وليس له أي دور يقوم به كمشهد إزاء ممثل آخر فليس فيه حوار ولا شيء قابل للتبادل أو ينطوي على أهمية أساسية بالنسبة لشخصية القاص . فالقاصّ هو الذي يحكي القصة ويبدع الصورة ، ولكن بالنسبة لنا نحن الذين نتطلع إلى قراءة الكتاب ليس هناك شيء في الصورة من شأنه أن يجعلنا دوماً نصدّ عنه لنواجه الشخص الذي في الواجهة الأمامية ونرقب التأثير الذي تحدثه فيه . إن الأهتمام كله يتركز في الحياة التي يتذكرها ويثيرها . إن القاص نفسه في الواقع رغم أن حقيقة وجوده واضحة جداً لنا ، يميل الى البقاء في الظلّ كما لو أنه أطلّ من نافذه يستطلع العالم فتجسّمت شخصيته في ساحة مضاءة ولم يتبّين القارىء ملامحه بدقة كبيرة . يكفيه أن يجعل ميكاوبر يعيش من جديد ويجعل بياتريس تظهر على سلّم البيت القديم بشريطها القرمزي وفي يدها الشمعة . إنهما مدينتان بكل شيء الى وجود الرجل الذي يستدعيهما في الماضي فيستعيدان كيانهما دون أن يقدّما كثيراً في مقابل ذلك .

إن الصورة أو هذا المنظر المشرق الذي نلمحه من خلال المساعدة الذكية للقاص ، ليست كافية لهاري ريشموند . والمنظر الآهل بالسكان هنا كله هو بمثابة ممثل في المسرحية ، أما المُحاور ؛ بطل الرواية ، فهو الرجل الذي في الواجهة الأمامية هاري نفسه . ولا وجود هناك لرؤية ساذجة من خلال عينيه تشاركه ذاكرته أو حتى قد تنساه قليلاً من حين لآخر حينما يكون المشهد الشاخص مثيراً للبهجة بشكل خاص .

إن فكرة وخيال وعاطفة هاري ريشموند هي في مركز المسرحية ومن هذه الأشياء - إلى الرجال والنساء الذين يشكلون مصيره ، ومنها ثانية الى الذهن الذي يستذكرهم ، يظلّ الانتباه يروح ويجيء ، أما نحن الذين نترقب فتتملكنا باستمرار حقيقة وعي هاري وتطوره وغناه التدريجيين . تلك هي الطريقة التي يتوقع من أوثيليا وجانيت الإستعداد لها والإسهام فيها بشكل فعال .

إن هاري أمام مطلب الأمير ، وهاري حينما يفشل في تحقيق هذا المطلب في النهاية ، هما مخلوقان مختلفان طالما أن الرجل يتغير بالتجربة التي تتمثلها طبيعته كلها .

كيف نتج هذا التحوّل ؟

وماذا له أن يحقق ؟

إن الحادثة تأتي بالتحول الى دائرة النظر ثم تمسرحه وتتحقق الإجابة على السؤال . لقد جرى الفارس المغامر الى شوط زاخر بالأحداث وهو يقدم وصفه لذلك ، إلاّ أن الحادثة الرئيسية في حكايته هي شخصيته هو ، وأن وصفه يوضح هذه الحادثة ويساعد في القيام بدورها .

إذن فالقصة التي اختار مردث أن يرويها باستعمال ضمير المتكلم هي قصة تصويرية في شكلها درامية في مهمتها وهو بعمله هذا قد أظهر بالضبط - كما يبدو لي - أين يمكن أن نتحسس النقص في الأسلوب .

إن للأسلوب طاقة درامية معينة رأيناها تصنع من العلاقة بين القاص والحكاية ، حقيقة ملموسة لم تتكشف في مكان آخر . للأسلوب هذه الطاقة ولكن بالنسبة لموضوع كموضوع مردث فإنها في الواقع ضئيلة جداً كما أن استخدام ضمير المتكلم قد استنزف .

فهل إنه يخطط لاخفاء المشكلة ؟ وهل أنه يجعلنا غير مدركين لهذه المشكلة الى أبعد الحدود حينما نقرأ الكتاب ؟ ليس لدي شك في أنه يفعل ذلك عن طريق الانسانية والشعر

والحكمة التي يصبّها في الكتاب أو الرواية التي قيل عنها لو أن شكسبير قدر له أن يزور العالم مرة أخرى فيسأل عن كتاب جديد يقرأه ، فإن هذا هو الكتاب الذي سيقدم له وهو اكثر ملاءمة لاقناعهِ من أي شيء آخر في أن الأدب ما زال يطغي علينا .

وثمة قليل من الشك في أن مردث يخفي المشكلة وما زال هناك شك أقل من ذلك في أنه نفسه غير عارفٍ بها تماماً . إلاّ أن هذه المشكلة موجودة وهي تظهر بوضوح في بعض الروايات حيث يضطلع القاص الذي يتحدث عن شخص معين لنفس المهمة ، وفي كتاب مردث أيضاً أعتقد أن المرء لا يفوته الوقوف عليها حينما يتأمل في الذي جرى مفترضاً أن مردث قد اختار طريقة أخرى .

إن الطريق الأخرى مفتوحة أمامه ولكن لم يكن بإمكانه ملاحظتها . إن المشكلة هي أن الشاب هاري هو المحدث الوحيد الذي يكوّن الصورة طالما أنه يتحدث عن نفسه .

ولقد وضع بصورة جيدة يستطيع من خلالها أن يصف عالمه الخاص الذي يحتاج الى شخص يصفه ، ذلك أن عالمه من السعة والتعقيد بحيث يصعب عرضه بمشاهد على ضوء هذه المصطلحات التي تحدثت عنها الآن فيما يخصّ قصة موباسان . وثمة مشاهد درامية من وقت لآخر وهناك الكثير من رواية مردث ولكن على العموم يجب أن تقدم القصة كما يراها المشاهد ومن الواضح أن هاري هو المشاهد الذي أشرنا إليه وهو المشاهد الوحيد الممكن .

إن ذلك أكيد ولكن فوق ذلك هناك واجب ملقىً على عاتقه ولكن ذلك لم يتمّ بالجهد الجهيد بالنسبة لكوبرفيلد وازموند . وقبل أن تغيب صورة الكتاب ، كان على هاري أن ينمو بنسبة عشرة أضعاف ما نحلم أن نرى كلاً من الاثنين عليه ، يجب أن يكون محدداً للعين فليس له أن يضلّ صورة معتمة مقابل النافذة إذ لا بد أن يسلط الضوء على وجهه .

كيف يتأتى له ذلك ؟

وكيف يستطيع أن يعرض ذلك الانطباع الدقيق عن نفسه مثلما يعرضه بيسر عن عالمه الخاص ؟. إن مما يثير التساؤل هو وضعه في موضع لا يراه أحد لأنه يراد منه المستحيل ؟

نحن نتوقع منه أن يعيرنا عينيه (وهو يفعل ذلك) ومع ذلك نريد منه في ذات الوقت أن يكشف لنا عن نفسه وينظر بمنظارنا وأن موضوع قصته لا يتطلب أقل من هذا .

إن المسألة ليست مجرّد رؤية ملامحه الشخصية واسلوب حديثه فقد عرضت هذه من قبل . وحينما كنا لفترة وجيزة نرقب سلوك الناس الذين من حوله وسمعنا شيئاً عن تجربته والطريقة التي يسلكها في العالم فإننا سنعرف جيداً ما كان سيصادفه وما يراه الآخرون فيه .

وهنا لا توجد صعوبة ولكن هاري يحتاج الى مادة اكبر بكثير مما هنا اذا أريد فهم قصته بشكل صحيح .

ما هي الصورة التي كان هاري سيؤول إليها مع كل ما يثيره السلوك والحظّ من فعل وردّ فعل يعتمل في داخله ؟

ذلك هو السؤال ، السؤال الرئيسي .

وطالما أن ذلك هو أهم شيء في الكتاب فمن الواقع أن لا بدّ من تقديمه كلا موحداً قدر الامكان بأكثر الأساليب المعبّرة التي يجيدها المؤلف . ولكن هاري حين يتحدث عن نفسه يستطيع فقط أن يروي الأحداث ويستطيع فقط أن يستذكر الماضي ويخبرنا بما كان عليه وهو يصف عواطفه وحسب . وقد يكون وصفه رقيقاً منساباً ولكن سيكون من الضروري اذا استطعنا أن ننفذ الى ما وراء الوصف الذي يقدمه ونستخلص الحكم لأنفسنا . نحن نريد الدراما من أجل موضوع أساسي عظيم أياً كان ذلك ، ولا بد من مَسْرَحَةِ شعور هاري لأن شيئاً ما سيضيع اذا عرض بهذا الشعور بمفرده من خلال الوصف .

إن مردث قد يمكّن هاري من تقديم العرض بشكل بارع ينسي النقص الحاصل ولكن ذلك ليس هو النقطة التي نقف عندها .

ولكن لنتساءل هل استطاع أن يفعل اكثر من ذلك ؟

أنني أحسبه كذلك وسيكون معناه التخلّي عن اسلوب السيرة الذاتية . إذن أستنتج هنا أن الطاقة الدرامية للشخص المتكلم قد نفدت . وهذا من المفيد جداً في اعلاء قيمة الصورة اذا لم يكن ثمة شيء آخر غير الأسلوب التصويري حيث أننا متمسكون بالاعتماد على القاص الذي يتدخل في سير القصة متنكراً بهذا الزيّ أو ذاك .

إن معرفة القاص ورؤيته كجزء من القصة هي اكثر إقناعاً من الانحراف بعيداً عن الكتاب بواسطة المؤلف وهذا عامل تعسفي غير متزن ولا يستأهل أي إطراء .

ولكن حينما نتوقع من رجل في الكتاب أن يكوّن صورة لنفسه ، صورة دقيقة رفيعة ، فإن حدود طاقته عند ذلك سيصبح بالامكان الوصول إليها ومن ثمّ تجاوزها ، أو حتى أن هناك أسلوباً أفضل ، أسلوباً ذا قدرة رفيعة تحت تصرّف المؤلف ، وليس ثمة سبب لقبول مجرد الوصف الذي يقدمه البطل .

إن شخصية القاص هي حقيقة درامية في كتاب مردث وهذا كله جيد حسن ولكن بالنسبة للتأريخ الباطن للقاص ـ فليس من الواضح أننا نحتاج الى تدخل أي شخص في الموضوع ، ولو تمّت مسرحة هذا التأريخ واصبح ملموساً مباشراً فمن الواضح أن ذلك أمر لا بدّ منه .

مهما كلف الأمر لنأخذ وصف هاري اذا كان لا بد من غيره ، ولكن بالطبع ليس ثمة مثل هذه الحاجة . ولا يبدو أن هناك حاجة على الاطلاق ، ومن المؤكد أن الوقت قد حان للشروع بالخطوة التالية في العملية التي أحاول تعقبها .

الفصل العاشر

العنصر الدرامي - تنوع الأساليب

إن الخطوة التالية هي أن نطرح جانباً أسلوب السيرة الذاتية الذي رأينا الكاتب الروائي يريد تبنّيه من أجل الميزة الدرامية . واذا كان هذا الأسلوب قد أفادنا مثلما جعله ديكنز وثاكري ذا فائدة ، فإنه يبدو قد أظهر مدى قوّته اذا كانت صورة الحياة ما تزال تمسرح ، فإن فنوناً أخرى لا بد من إدخالها في المسرحية .

إنني ما زلت أفترض أن الرواية الجديرة بالاعتبار هي الرواية التي تتطلب - في الواقع معظم الروايات كذلك - وجهة نظر ليست صادرة عن القارىء وانني أعتقد أن القصة تتطلب عيناً ناظرة بالمعنى الذي أشرت إليه عند الحديث عن « سوق الغرور » ، فإذا لم تكن ثمة حاجة الى هذا الذي يختار ويفسّر ويؤلف فإننا عند ذاك سنحصل على دراما خالصة وسأعرج على مثال في الرواية أو ما إلى ذلك فيما بعد .

إنها دراما خالصة حينما يكون القارىء وجهاً لوجه في مقدمة المشهد على طول الوقت وهو لا يعرف شيئاً عن القصة التي هي خارج متناول يده بمقدار ما يمكن تحصيله من واجهة المشهد ونظرة الناس وحديثهم . إن هذا لا يحدث غالباً في الرواية ما عدا القطع القصيرة أو الحكايات الخيالية الصغيرة . وما زلت معنياًبالكتاب -الذي يحتاج الى العين الباصرة على الأكثر - وأعني به الرواية التي أسمّيها تصويرية على وجه التحديد . وعلى هذا الأساس فإن الكاتب الروائي يعود الى الشخص الثالث مرة أخرى ولكنه يعود

باختلاف بيّن . إنه لا يسترد نصيبه الأساسي أبداً كنصيب ثاكري في « سوق الغرور » لأنه لا يستبدل السرد الشخصي لبطله بسرده هو مرة أخرى .

وما زال الرجل في الكتاب الذي يشاهد ويحكم ويصوّر ذلك ، فان صورة الحياة كلها ما تزال تقدم بلغة البطل ولكن الفرق هو أننا بدلاً من تلقي حكايته للأحداث فإننا نراه الآن في عملية الحكم على الأشياء وتصويرها ، أما وعيه واحساسه فلم يعدْ بعدُ موضوعاً للاشاعة ، بل موضوع يجب أن نحملّه كلمته وهو الآن أمامنا مع إثارته الأولى .

إن أمام القارىء هنا مشهداً مسرحياً دونما مفسرّ متطفل ولا جهاز لتسليط الضوء ولا مرشدٍ للمعاني . إن حياة هذا الرجل الباطنية تزجّ في عالم من الأشياء المستقلة الكاملة وتعطي فرصة لكي تفصح عن نفسها وتظهر في الفصول . ويتم التمييز بين المشهد الذي يستطلعه الرجل وبين الطاقة الكامنة فيه التي تتحول كلها الى مادة في وجوده . إن المشهد كما هو الحال دوماً تجري مشاهدته من خلال عينيه ولكن الآن هناك هذه الحقيقة الأخرى في واجهة المشهد وهي في الواقع تحت يد القارىء وقد أصبحت صيحة الدراما شيئاً مشروعاً بالنسبة لهذه الحقيقة .

انني لا أرى أن مردث قد ضحى بشيء حتى الآن في تقدّمه نحو المرحلة التالية في « هاري ريشموند » ، وما لم تأتي القصة على لسان الشخص الثالث فإنها ربما تبدو وكأنْ فقدت من نكهة الحكاية الخيالية . من ناحية أخرى فإن الفائدة من اتباع إثارة خيال هاري وقت الاثارة ، ستكون اكبر وسيكون التأثير أكثر نفاذاً والاحساس أعمق وسيكون القارىء أقرب الى هاري واكثر انهماكاً في أمره .

مثلاً لنتفكر في أمر الشاب في رواية ديستيفيسكي« الجريمة والعقاب » اذ هناك تجربة الشاب الذي تحقق تجربته بالقارىء فيشعر بها ويتذوقها ويتحملها وأن أي واحد مرّ بالكتاب قد أصبح يصدق راسكولنكوف ويعرف بالضبط حقيقة ذلك الشاب .

لقد دفعت الدراما هناك الى مسرح العقل وتتقدم المسرحية بقراءة تصاحبها العين التي تقع عليها . كيف تسنّى لاستذكار الأحداث الماضية والتأمل فيها في كلمات الشاب ـ بالطبع فقط ديستيفسكي لم يكن له خيار في الموضوع وهذا أسلوب أُعلنُ أن لا مجال للنظر فيه ـ نقول كيف تسنى لاستعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها أن تسقط راسكولنكوف مرة واحدة في قبضة القارىء ؟

ليس ثمة قناعة بالوصف الذي قدّمه مقارناً بالحقيقة التي تركها لنا ديستيفسكي وغادر لأنه لم يتكلم لنفسه (كما هو المؤلف الموصل) ولم يسمح لراسكولنكوف أن يتكلم إلاّ أنه كشف عن ذهن الرجل وجعلنا ننظر إليه . اذن يبدو أنها قاعدة في فنّ القاص أن من يتحدّث عن شخص ما سيتسبب في فائدة كبيرة وسيكون مفيداً جداً طالما أن القصة ما هي الاّ انعكاس للحياة التي وراءه وخارجه ، ولكن هذا يتحقق طالما أن القصة تبدأ في أن تجد ثقلها في حياته الخاصة ، وطالما أن الثقل الرئيسي للانتباه يستدعيه المتحدث وليس المشهد ، وعند ذاك فإن روايته عن نفسه تصبح موضوعاً ربما يتعزز فيفسح المجال على هذا الأساس لأسلوب أكثر متانة .

انني اعتبر هذه قاعدة عامة واينما تنتهك فإن الناقد تلقائياً سيفتش عن سبب معين جعلها لاتنطبق على القضية الخاصة . وحيثما تكون المسرحية الحية ممكنة فليس ثمة فكرة ولا صورة فالقاعدة الجيدة تقول : لا تدع البطل يدخل بيننا بعقله الفعّال ، ولا تدع البطلة تقف في مواجهة عواطفها ثم ترسم هذه العواطف لنا ـ ما لم يكن هناك مبرر لذلك أو نتيجة مطلوبة ـ ربما تفوتنا اذا فعلنا غير ذلك .

إنني أرى السبب والنتيجة واضحين تماماً في رواية ثاكري « باري لندن » ولنأخذ مثالاً عرضاً حيث أن النقطة الأساسية في الموضوع هي أن الرجل يكشف عن حقيقة نفسه بصورة عفوية ، ، ولنأخذ مثالاً آخر في رواية « جين آير » فإنني لا أرى السبب ولا النتيجة ولكن من الصعب إلقاء مثل هذا السؤال الجاف على جين الصغيرة المفجوعة .

واذا كان الشك ما زال قائماً فيما اذا كان الاستعمال الصحيح للسيرة الذاتية هو في الواقع استعمال محدود فقد تكون الاجابة الجيدة أن نشير الى ستريثر في رواية هنري جيمس « السفراء »[١١]ذلك أن ستريثر قد يكون مثالاً في النهاية الى مدى يكون تمثيل الفكر المعقد بعيداً عن طاقة الرجل الذي يدونه بلغته الخاصة . إن تسعة أعشار فكر ستريثر ، نقول تسعة أعشار ذلك النشاط اللامع الذي صاغ كيانه سيضيع ولكن من أجل حقيقة أن مغامرات هذا الفكر يُمسك بها في الوت المناسب أثناء تقدمها فيجري تمثيلها في الكتاب ، فإذا ارجع الى هذه المغامرات كما صورها هو ، فإنها ستكون عند مستوى بقية الأشياء في المشهد ، أو صورة لأناس آخرين في القصة . أما حالة ذهنه فستتجسّد في وصفه مثلما العالم الذي حواليه ، وببساطة سيكون ذلك موضوعاً أمامه يصفه كما يصف أي موضوع آخر .

في هذا الكتاب في الحقيقة ليس لستريثر شخصياً أية علاقة بالانطباع الناشىء عن مجرى خياله المذهل فليس له يد في النتيجة التي يحدثها هذا الخيال . إنها صورة تنطق عن نفسها وتنتشر على طول المشهد فتلوّن العالم مثلما تفعل في ستريثر ، وهي تقع مباشرة في الواجهة الأمامية ، أما « العين الناظرة » التي تعرض لها فهي ليست عينه وإنما هي عين القارىء .

لقد فات الأوان لأن يطلّ شخص ما من النافذة ويمعن النظر في مرمى الذاكرة فليست تلك هي الصورة التي أشار إليها كتاب هنري جيمس . إن الأمر ليبدو كما لو أن القارىء نفسه كان عند النافذة وأن النافذة قد انفتحت إلى أعماق الوجود الحيّ لستريثر .

هناك يمكن رؤية طاقة ادراكه وتمييزه طاقةً حية تفعل فعلها وهناك ينعكس ذهنه في مرآة المشهد الذي يقف وراءه وأما بقية الناس في الكتاب فإنما جيء بهم فقط لعلاقتهم به ، إلاّ أن ذهنه وفكرته عنهم هما هناك كلياً وحركة ذهنه الدائبة واضحة للعيان .

على أنني لا أقول أن هذا هو عرض كامل للأساس الذي بني عليه الكتاب لأن هذا الأساس في الواقع يذهب إلى أبعد من ذلك مشتملاً على نقاط أساسية في الأسلوب سنناقشه فيما بعد . أما في هذه اللحظة فلندع الكتاب يمثل انموذجاً في الرواية التي يُمسرحُ فيها الفكر ـ مجسّدة الحياة التي تعرض لها ـ أما هي نفسها فتمثل حياتها الخاصة المتفرّدة .

أما المثال الأخير في حياة ستريثر فينطوي على تحوّل بطيء منذ اللحظة التي يبدأ فيها مسؤولية انقاذ صديقه الشاب من كائنات باريس الأسطورية الى اللحظة التي يجد نفسه فيها راغباً في أن يرفض صديقه عملية إنقاذه . ذلك هو مدى مغامرة خياله غير المتوقعة .

لقد قدّمت القصة وكأنها لا تمثل رؤية أي شخص فهي ليست رؤيته كما هي الحال لو أنه سرد القصة نفسه ، وليست تلك أيضاً رؤية المؤلف كما نتوقع لو أن هنري جيمس نفسه روى القصة . إن المؤلف لا يسرد قصة ذهن ستريثر بل يجعله يخبر عن نفسه ويُمسْرِحُهُ .

هكذا يدفع الكاتب الروائي مسؤولياته الى الأمام والى الأمام بعيداً عن نفسه ، والرواية التي يبتكرها هي روايته كلياً ولكنها تبدو بائسة هزيلة لو أنه أدّعاها صراحة لنفسه أو أنها في كل الأحوال تصبح أساسية اكثر حالما يؤسسها فوق غيرها .

إن المؤلف يقول بأن هذه ليست قصتي وأنت لا تعرف شيئاً عني ، إنها قصة هذا الرجل أو هذه المرأة وأنت تحصل على القصة في كلماتهما ، وهما شخصان تستطيع أن تعرفهما وقد ترى بنفسك كيف أثير الموضوع وهذه هي حقيقة الرجل والمرأة ، إن القصة تتماسك كلها وتصبح جزءاً صلباً ومهماً من الحياة .

والمؤلف بقوله هذا قد دفع السؤال الى مرحلة أبعد وحسب وسيعاود السؤال الظهور بنفس الشكل تماماً . وليس للرجل أو المرأة إلاّ الحديث والعرض ونحن ما زلنا مدعوّين لقبول القصة على مسؤولية أحد ما . وقد يفعل القاص المحدث كل ما بوسعه

وهو في الواقع يفعل خيراً بذلك بحيث أن سماع عرضه هو أمر حسن كأنه يشبه رؤية ما يصفه ولا شيء أفضل من ذلك وقد يترسخ الموضوع هنا اذا انتهى الأمر الى هذا الحد ولكن الأمر لا بد أن يعتمد أساساً على طبيعة قصته لأنه قد يتحدث ويصف أشياء لا يستطيع الرجل أن يجسّدها فعلاً ، وقد لا يكون وصفه لنفسه على سبيل المثال وصفاً حيوياً تماماً لا من خلال الحاجة الى الصراحة في ابداء الرأي من جانبه وانما نقول ببساطة أنه لا يوجد هناك شخص يستطيع تماماً أن يجعل من نفسه شكلاً موضوعياً ، ثم إن الوصف الدقيق لأي شيء لا بد أن يظهر منفصلاً عنه لكي ينساب طليقاً من أجل الأختبار .

وهكذا يتجه الكاتب الروائي نحو الدراما فيأخذ له موضعاً وراء المحدّث فيبرز ذهن هذا المتحدث على حقيقته نوعاً من أنواع الفعل . إنه بعمله هذا لن يخسر أياً من حرياته الخاصة وكما دعوتها من قبل بالقدرة على صنع الصورة التي يمتلكها كقاص .

إن الكاتب الروائي غير مقيد مثل الكاتب الدرامي في أن يحوّل قصته الى فعل درامي وحسب ، ذلك أنه مَسْرَحَ روايته خطوة خطوة الى أن أصبح ذهنُ مبدع الصورة سواء كان ستريثر أو راسكولنكوف حاضراً في الصفحة ولكن ستريثر وراسكولنكوف هما طليقان تماماً في رويتهما للعالم وتصويره للقارىء كما سيكون لو أنهما تحدثا شخصياً .

أما الفرق فإنما هو في حقيقة أننا الآن نرى نفس منابع العملية من خلالهما ولا نشاركهما نظرتهما وحسب بل ونحن نرقبهما يتمثلان هذه النظرة . إن ستريثر بشكل خاص ، له ذهن يعمل باتقان عند كل ذرة من تجربته وهو أعظم الرسامين في العالم الذي يتحركُ فيه في دائرة صغيرة ولكن لا شيء يفلت منه في هذه الدائرة ، ثم يقدم للقارىء خلاصة لآلاف الموضوعات . إن المنظر الذي يكشف عنه هو منظر بانورامي غالباً ما يشبه أي منظر في عروض ثاكري الشاملة ولكن مقياس الرسم فقط هو الذي يختلف مع كلمة تنطق مجرّدة بدلاً من حوار ودقيقة بدلاً من ثانية أو التفاتة نظرة مقطوعة

بدلاً من سجلّ جريمة أو خدعة غير أخلاقية .

إذن إن تلك الحرية في الوقوف فوق القصة وإلقاء نظرة شاملة على عدة أشياء وحدود المشهد المباشر ، لا شيء من هذه يضحّي به المؤلف في تقدمه الثابت باتجاه الدراما . لقد أصبح ذهن الرجل حقيقة ملموسة تدركها الحواسّ ، ذهناً دراميا إلاّ أنه عند تمثيل دوره ما زال يعيرنا العيون وما زال يمثل فرصة للمنظر المترامي .

لقد أصبح الآن واضحاً لماذا يميل الروائي لتفضيل اسلوب غير مباشر على أسلوب مباشر وان القاص الساذج يبدأ بأن يوجه كلامه لنفسه أمام القارىء بصراحة ثمّ يستبدل بعد ذلك هذا الأسلوب بأسلوب آخر ثمّ آخر وفي كل تحوّل يصل القارىء من نقطة أبعد . وبالنسبة للمؤلف فإن اكثر العمليات التواءً تنتج تأثيراً اكثر استقامة إلى القارىء وهذا يفسّر كون الأشياء الأخرى متساوية ذلك أن أكثر الأساليب درامية هو أفضل من أقلّها .

وهذا اسلوب غير مباشر ولكنه يضع الشيء نفسه بادياً للعيان بدلاً من استذكاره وتجسيده وتصويره . لا شك في أن هناك في كل قصة نقطة مثالية على خط التقدم نحو الدراما حيث يجد المؤلف الأسلوب الصحيح لحكاية القصة .

إن هذه النقطة بعينها موضوع القصة نفسها بواسطة موضوع معين يتم تفسيره وايضاحه وان المؤلف حينما يتأمل الموضوع وحده فإنما ينقاد إلى أفضل طريقة في معالجة نظرة مضاعفة . والمؤلف بالدرجة الأولى يودّ أن تنطق القصة عن نفسها قدر الامكان وأن يظهر الناس والفعل بشكل مستقل ، لا أن يتمّ وصفهم والكشف عنهم .

وإلى هذا الحد يكون الأسلوب قد أُوصلَ إلى أعلى طاقة درامية يسمح بها الموضوع إلى أن يتضح في النهاية أن لا شيء إطلاقاً يحتاج إلى توضيح ، وليست ثمة من حاجة إلى إظهار فكرة أي شخص ولا حاجة أيضاً إلى الوقوف خلف أي مظهر على سطح الفعل ، حتى الوصف الضروري كما سنرى فيما بعد قد يعالج على أنه أيضاً يكتسب قيمة الدراما .

هكذا يكون الأهتمام الأول للكاتب الروائي البارع وقد عرجت عليه بالتفصيل ، إلا أن هذا الأهتمام يصاحبه ويمسك به اهتمام آخر لا يقل عنه أهمية . إن هذه العناية إنما هي من أجل التنظيم ، فالأسلوب لا بدّ أن يُدفع إلى الأمام ما دام الموضوع يستفيد منه ولكن ليس إلى أبعد من ذلك . قد يصادف (مثلاً في ديفيد كوبرفيلد) أن لا تحتاج القصة قيمة درامية عالية وهذا يعني أنها لا تكتسب أية ميزة من أسلوب اكثر درامية ، فإذا كانت لا تكتسب شيئاً فلا شك في أنها ستخسر وسيكون الموضوع متكلّفاً ويعاني الكثير على هذا الأساس .

ولا شيء سيكون أسهل من أن يخطو ديكنز الخطوة التالية كما أدعوها لكي يعالج قصته من وجهة نظر ديڤيد ، ولكن لا كما يرويها ديڤيد . ربما كان ديكنز قد وضع ذهن بطله عارياً وأظهر لنا عملياته مثلما فعل ديستيفسكي بالرجل الشاب عنده . وليس ثمة مبرر لهذا العمل على أية حال طالما أن الموضوع لا يكمن أساساً في ديفيد على الاطلاق وانما في المصائر المترابطة للعديد من الناس الذين تجمعوا حوله . إن وعي ديفيد لو أننا راقبناه بدلاً من الاصغاء إلى قصته ، سيكون وهمياً لا أساس له في الواقع وسيضطر ديكنز لاغنائه ومنحه من الداخل حياة اكثر تعقيداً مع العلم أن النتيجة سيحلّ محلّها شيء آخر وسيغدو الموضوع غامضاً .

إن ممّا يدمّر القصة هو الافراط في معالجتها أو التقصير في هذه المعالجة ، وأن الحاجة العملية الملّحة لتنظيم واقعي لكل ما يتعلق بالرواية انما تتّضح مرة أخرى . ولن أذهب بعيداً الآن ولن أديم النظر في كيفية تحوّل عقل الرجل الى فعل وجعله يمثل نظرة مسرحية موضوعية . ان هذا من آنجازات الفن الرائعة وربما من أكثر التأثيرات التي تستطيع الرواية إحداثها إثارةً للاهتمام وأنني أعتقد أنها ستوصف بدقة أكثر .

ولكنني في نفس الوقت اعود إلى اسلوب استعمال الشخص المتكلم والى مثال آخر للطريقة التي يستخدم فيها المتكلم من أجل طاقته الدرامية . ولأنّ هدفي قد أتضح بشكل غريب بواسطة الاختراع القديم للرواية « المكتوبة على شكل رسائل » والتي لا

أستطيع أن أُغفلها وألقي عليها نظرة عجَلى ، فإن التجميل الذي يبحث عنه في أسلوب رواية « السفراء » انما هو في الواقع نفس الاسلوب الذي جرت عليه **كلاريسا وكرانديزون** . إن **ريتشاردسون** وهنري جيمس كلاهما يواجهان نفس المشكلة وأن أحدهما يدركها تمام الادراك فيتخذ احتياطات مدبرة بعناية فائقة لتطويقها في حين أنني أعتقد أن الآخر لا يشغل نفسه بنظرية العملية التي يقوم بها ولكنه يتبنى وسيلة بارعة معينة تنقله الى ما بعد المشكلة الخاصة ولو أنها في نفس الوقت تدخله في مشاكل أخرى عديدة .

إن ريتشاردسون قلّما يتوجّس ريبة في ذلك ، وهو أو أي روائي آخر في ذهنه فكرة خلق قصة من سلسلة من الرسائل أو يوميات متوالية تكتب يومياً ، منهمك في محاولة عرض ذهن معين أثناء عمله ليقدّم عرضاً دراميا من أجل ثورةٍ تعتمل في الصدر .

إنه يرغب في الغوص الى أعماق كلاريسا فيضع القارىء في خضمّها وهذه وسيلة ممكنة رغم أن لها بالتأكيد عيوبها الخاصة . وهو أيضاً يرغب في تجنب القاء اهتياجات كلاريسا في الماضي ثم معالجتها كمادة تأريخية . فلو يراد من هذه الاهتياجات أن تصبح موضوعاً تسجيلياً يؤلفه كاتب سيرتها فإن شيئاً ما سيضيع فلن يكون هناك نفس الإحساس بمقابلتها من جديد كل صباح ومشاهدة التطورات الجديدة في مظالمها في الليلة البارحة .

وحتى لو أنه جعل كلاريسا تكتب قصتها في الأيام التالية محتفظة بحياتها من أجل الهدف ، فإنها لا تستطيع أن تقدم لنا هذا القلق المتكرر وصدمة الحماس ، بل إن درس ثباتها سيدّب فيه الضعف . فإذا قرأت رسائلها فإنك ستسمع الصيغة التي انطلقت منها في تلك اللحظة وستتطلع أنت معها برعب الى الغد المشؤوم ، إن مشهد معاناتها تحت وطأة مثل هذه المحن الشديدة هو مشهد آنيّ وضروري . إنك ترافقها خطوة خطوة وما تزال النهاية في طيّات المستقبل وأنت لا تعرف كيف ينقلب الموقف التالي اكثر من معرفتها هي .

إن هذه لمشاركةٌ صادقةٌ في حياتها جنباً إلى جنب معها ، ثم الاستفادة منها كأنموذج . على أية حال إن مثالها حاضر حضوراً بليغاً . إن ريتشاردسون أو غيره من الذين فكروا في جعلها تحكي قصتها وهي ما تزال في معمعانها قد اخترعوا اسلوباً لمسرحة احساسها وقد وجد مفيداً من وقت لآخر حتى الآن ولو بالمغامرة قليلاً على حساب كلاريسا .

عاطفتها مثل عاطفة ستريثر يلحق بها وهي تنساب وهي قبل ستريثر كذلك تستغني عن الحاجة الى ناظر أو مجسّد أو شخص ما يصوغ انطباعاً عن حالة عقلها ثم يعيد تقديم هذا الانطباع .

أما صراعات قلبها فلا تحوّل الى مادة تأريخية ، بل إنها تحكي هذه الصراعات في الواقع ، ولكن في فترات قصيرة ومحددة وكأن عرضها لها يشبه عجلة الحياة تكشف عن قلبها في أوج نبضاته . إن الفكرة الغريبة والمعاكسة للاحتفاظ بها باستمرار مُنكبّةً على قلمها ـ عليها أن تكتب عدة ساعات يومياً ـ لها هذه الميزة على الأقل وهي أنها من أجل المشاهد تحفظ دوماً بمحنتها الطويلة في الواجهة .

لقد أوضحت بأن مشاكل كلاريسا تقع ضمن الكتاب وهي مشاكل متعاصرة تحدث لها أثناء شروعها بالكتابة وهذا العذاب الأخير هو جديد طالما أن آخر ما كتبت كان بالأمس فقط .

إن الكثير مما ترفضه السير الذاتية نحصل عليه بهذه الطريقة بواسطة أسلوب كلاريسا وأن هذه الميزة مهمة للقصة . ولا يكمن موضوع قصتها في الحوادث المؤلمة بل في عاطفتها وتصرّفها تحت الضغط ، كيف تعاني امرأة رقيقة وتتصرف في مثل هذا الموقف ؟

ذلك ما كان على ريتشاردسون أن يعرضه وأن الفعل المحرك لهذه الحكاية يدور حول هذا السؤال . إن لفليس Lovelace يدبر جرائمه الخسيسة من أجل أن يتضح

موضوع الكتاب تماماً ولذا فإن من الضروري أن يحتل الصراع داخل كلاريسا المركز ولهذا فإن الأسلوب القائم على الرسائل ينفع في الواقع .

لا شك في أن ريتشاردسون يصنع معظم هذا الأسلوب فقد التزم به في أعلى طاقاته قبل أن يستخدمه . إن الكاتب الذي يفكر في أن يبني رواية على مراسلات شخص آخر من المؤكد أنه يرجع الى كلاريسا في كل تفصيلات هذه الصنعة .

وسيقدم كل من كلاريسا وكَرانديزون أيضاً التحذير الكافي لعدم ملاءمة هذا الأسلوب بعد كل ما تقدم لأن ريتشاردسون اضطر لأن يدفع الكثير من أجل ميزة هذا الأسلوب المنفردة . لقد دفع ذلك إضافة إلى الانتقالات الطائشة التي اضطر إليها من أجل الاحتفاظ بأي شكل من اشكال الاحتمال . إن التأثير الملموس للاحتفاظ بكل أصدقاء كلاريسا على مسافة طوال الوقت حتى تتمكن من الأتصال عن طريق الرسائل فقط ، يبدو دوماً على وشك أن يهزمه بينما في حالة كَرانديزون يجري ذلك في النهاية عندما تقتنع الآنسة **بايرون** بأن تقصّ على صديقها ما كان قد قصّه صديق آخر بما في ذلك عرض شارلس لحياته الماضية بين الايطاليين .

على أية حال انني اتحدث فقط عن هذه الكتب المدهشة بالنسبة للجانب الآخر من أسلوبها لأن ذلك بين مرحلة من مراحل الكفاح الطبيعي من السجل المجرّد للأحداث الذي يراد له أن يصبح شيئاً آخر ، أن يكتشف حياة مستقلة وأن يظهر كفعل . وحيثما يكون التسجيل واحدة من العواطف والأحاسيس يتمّ تتبّع مسيرتها بدقة ثم اطلاقها فليس من السهل عندئذ أن نرى كيف تعرض هذه العواطف والأحاسيس إلى نظرة مباشرة ، وهنا في الواقع طريقة ليست في متناول اليد ولكنها فعّالة في مداها في مواجهة المشكلة .

الفصل الحادي عشر

هنري جيمس ورواية « السفراء »

والآن لنقف عند الأسلوب الذي تُمسرحُ فيه صورة الذهن كلياً ، الأسلوب الذي نجده منطبقاً بشكل أساسي في رواية « السفراء » وبقية روايات **هنري جيمس** المتأخرة . كيف ينسحب المؤلف ؟ وكيف يقف جانباً ليدع ذهن ستريثر يكشف عن قصته ؟

يتعين علينا أن نرى هذا من وجهة نظرنا وليس من وجهة نظر أي شخص آخر . إن المؤلف والبطل ، **ثاكري وإزموند** ، **مردث وهاري** ريشموند قد قدّموا أوصافاً مختلفة لمغامرة عاطفية بارعة ، ولكنهم قد يفعلون المزيد فقد يسقطون حقائق هذه المغامرة على المشهد ويتركوها تصوغ انطباعها .

إن القصة تنتقل الى عالم غير مرئي وتقع الأحداث في عقل الرجل أما نحن فقد نستخلص من ذلك أن هذه الأحداث بعيدة المنال بالنسبة لنا ولن نستطيع بلوغها إلاّ بعونٍ من الرجل نفسه أو بعونٍ من المؤلف الذي يعرف كل شيء عنه . وربما يتعيّن علينا أن نصوغ أفضل عرض نهيئه ، واستطيع القول بأنه لن يكون أي شيء اكثر من هذا في متناول أيدينا فنحن على وشك أن نلامس حدود إمكانيات الدراما في الرواية ولكنها ليست الحدود الأخيرة فإن الرواية هنا لكي تحقق ذلك ، وانني سأتفحّص الآن الضربة الفنية التالية .

إن عالم الفكر الهادىء ينفتح على مصراعيه ، وبدلاً من اخبار القارىء بما حدث هناك فإن الروائي يستخدم نظرة الفكر وسلوكه كأداة لسرد القصة . ومثلما يجسّد المؤلف الدرامي موضوعه في فعل ملموس وكلام مسموع فإن الكاتب الروائي كذلك حينما يتعامل مع موقف من مثل موقف ستريثر ، يعرض ذلك بواسطة الحركة التي تتردد على سطح عقله . أما دوافع وردود أفعال مزاجه فهي عبارة عن الممثلين في المشهد الجديد . في المسرحية التي تعرض على خشبة المسرح يتعين على الشخص أن يتحمل دوره بمفرده اذا أريد منه أن يكون إنساناً يائساً يضمر أفكاراً اجرامية ، فهو لا يستطيع أن يتطلع الى المؤلف ليظهر على جانب خشبة المسرح ويخبر الجمهور بحقيقة الأمر ، بل يتعيّن عليه أن يعبّر عن ذلك بنفسه من خلال الكلمات والأفعال ونظراته ونبراته . فالكاتب المسرحي ينظّم الموضوع بحيث تكون هذه الأشياء كافية وأن المشاهد سيتدخل في الوقت المناسب .

ولكن لنفترض أنه بدلاً من وجود الرجل على خشبة المسرح يخفي فكرته ويضلّلها ، نراقب نحن الفكرة نفسها ، هذا الشيء الخفيّ وهو يتذبذب رواحاً ومجيئاً في دماغه ، نراقب هذه الفكرة دونما أية مساعدة لفهمها وانما على ضوء طريقة تأثيرها . ولما كان الكاتب الروائي يمتلك من الحرية اكثر مما يمتلكه الكاتب الدراميّ ، فإنه بالطبع يستطيع أن يخطو الى الأمام ويوضح المظهر القلق لفكرة الرجل . ولكن اذا كان يفضل الطريقة الدرامية والتي من الثابت أنها أكثر فعالية ، فليس ثمة شيء يمنعه من تناولها . أما فكرة الرجل فإنها بدورها يمكن أن تكشف عن دواخلها .

لنرى الآن كيف تستعمل هذه الطريقة في رواية « السفراء » . إن هذا الكتاب يتركز كلياً على تجربة ستريثر في رحلته الغريبة الى أوروبا والتي لا تخرج أبداً عن دائرة تفكيره . إننا نذكر أن ستريثر يوفد رسولاً من قبل أرملةٍ ذات عزيمة تسكن نيوانكلاند ، يعيش ابنها ميسوراً في باريس بدلاً من ممارسة الأعمال في وطنه .

ولكي يحظى بعون الأرملة هذه يتعين عليه أن ينتزع ابنها الشاب من المرأة

الشيطانة التي أغوته . تبدأ الرحلة بعزيمة كبيرة فينزل ستريثر باريس بعقل منظم شديد العزيمة . لقد جاء ستريثر الى باريس كرسول يمثل المبادىء والواجب لكي يتعامل بها مع الشاب ، يتوجه اليه بالاقناع ثمّ يحوّل وجهة نظره .

قد تكون المهمة التي يضطلع بها صعبة ولكن هدفه واضح. على أية حال نظر ستريثر الى الأمر دون أن يعمل خياله فيه ذلك أنه قلما كان يعرف أن له خيالاً ما من قبل ولكن كل شيء يتعقد كما نلمس ذلك ونتنبّه إليه في المشهد الجديد . لقد أخذ ستريثر شيئاً فشيئاً يغيّر رأيه في الحياة الحرّة الطليقة فهي لا تشبه معرفته السابقة بها ولذا ينعكس هدفه فعلاً في النهاية فلم يعد يرى في الرجل الشاب أنه قد ظل سبيله ولا بد من إنقاذه من الكارثة التي ستحلّ به ، بل أصبح يرى عالماً رائعاً سخيّاً قد توفر لهذا الشاب ، فالسؤال الوحيد الآن هو فيما اذا كان هذا الشاب قادراً على مواجهة نصيبه في الحياة والامساك به . ولكنه غير قادر على ذلك كما ثبت ، إذ أنه حينما تنتهي القصة يكون على وشك رفض حريته والرجوع الى العالم الاعتيادي المبتذل وتنتهي رحلة ستريثر بنجاح .

أما بالنسبة لذهن ستريثر فإن الثورة قد تمّت ولم يترك له شيء ، لا مكافأة ولا مستقبل ، والعالم الاعتيادي المبتذل لم يعد عالمه وقد فاته الأوان للامساك بعالمٍ آخر إذ تقدم به العمر وفقد فرصة الشباب . من الواضح أن هذه قصة يمكن أن تقدم من وجهة نظر ستريثر بالدرجة الأولى إذ أن التحوّل في هدفه راجع الى التحول في نظرته وأن هذه العملية الطويلة البطيئة لا يمكن متابعتها ما لم يكن القارىء قد شاركه في نظرته . بعبارة أخرى نقول إنّ مأزق ستريثر لا يمكن وضعه على خشبة المسرح ذلك أن تصرفه الظاهري وسلوكه وكلامه لا تعبّر عن عشر هذا المأزق . إن عقله وحده الذي يقف وراء نظرته ، هو القادر على فهم طبيعة تجربته وهي تجتاز مراحلها التي لا تحصى ، وكل فهم لهذه الحالة يعتمد على رؤية هذه الأشياء . ولذلك فإن طريقة المؤلف الذي يمسك بالموضوع هي طريقة واضحة جداً بالنسبة للبداية . إنه موضوع تصويري محض يشتمل على مجال رؤية ستريثر ويتحدد بحدودها ويتألف كلياً من انطباع يتلقاه رجل معين . وعلى هذا

الأساس لا يمكن أن تكون هناك فكرة لتقديمه كشخصية نشاهدها من الخارج ، لا شيء يمكن لأي شخص آخر أن يميّزه فالنظر إليه والاستماع الى حديثه سيؤدي الى الشعور الكامل بحياته الفياضة التي يسير عليها في أعماقه . أما الأسلوب الدرامي كما اعتدنا فهمه فقد آستُنزِفَ مرة واحدة فهذه القصة لا يحتمل أن تروى على شكل فعل يطرح أمام القارىء دونما تفسير من الداخل ، ولا كفعل يُصوَّر للقارىء بواسطة مشاهد آخر في الكتاب .

في الواقع إن موقف ستريثر الحقيقي ليس موقفه الواضح الملموس من السيدة في نيوانكلاند والرجل الشاب في باريس ذلك أن مهمته الكبيرة لم تعبّر عنها أحداثها . فهذه الأحداث كما اخترعها المؤلف هي أحداث ثانوية ، إنها امتداد للحدث الأخلاقي الذي مكانه في صدر السفير وفي تحوّل رأيه وهذه هي نقطة الوسط تماماً في الموضوع ، فهو إذن موضوع يكمن منفرداً بين ستريثر نفسه وبين نظرته للعالم الحر . إنها نتيجة ساخرة ممتعة أن يتعيّن على ستريثر اكمال مغامرته بعد كل الذي حصل بالرغم منه ، ولكن النقطة الأساسية في الكتاب ليست هذه فالذروة الساخرة لا تفيد إلاّ في إبراز النقطة الأساسية بشكل اكثر جدة .

إن ارتداد فكرته يتعزز بارتداد فكرة الرجل الشاب بالمعنى المعاكس ولكن موضوع الكتاب لا يتغير من الأساس اذا انتهت القصة بشكل مختلف لو أن الشاب تمسّك بتجربته ورفض العودة الى الوطن . إن ستريثر سيظل يمرّ بنفس دائرة التجربة غير المتوقعة وربما كانت مهمته ستفشل ولكنها لن تكون اكثر استحالة بالنسبة لمطالبته بالثواب من جانبه ، من استحالة الأشياء نفسها مع تحقيق الأمر المطلوب وتهيّىء الرجل الشاب للاسراع الى واجبه على هواه .

وهكذا نصل الى الموضوع فقط عن طريق وعي ستريثر ، ومن الواضح أن تلك الطريقة وحدها ستتحكم في الانطباع الذي يحدثه المشهد فيه . في هذا المشهد ليس ثمة شيء مهم ولا ينطوي على أية قيمة في حدّ ذاته فما يراه ستريثر فيه هو كل معناه .

ولكن بالرغم من أن وجهة النظر في رواية « السفراء » هي في الأساس وجهة نظر ستريثر وبالرغم من أنها عبر الكتاب كله تبدو كذلك ، فهناك في الواقع تحول خادع فيها وقد ابتدع بشكل فنيّ عالٍ بحيث أن القارىء قد يصل الى النهاية دون شك في اللعبة .

ولما كان القارىء يجهل كل شيء فقد وضع في موضع أفضل بالنسبة لفهم ماضي ستريثر ، وهذا أفضل من موضع ستريثر نفسه . إننا باستعمال عينيه نستطيع أن نرى ما يراه ونُمسك بالمادة التي بدأ فكره الدؤوب يفعل فعله فيها وهذا أمر حسن جداً ومن الواضح أنه ضروري أيضاً .

إن كل شخوص الكتاب تتجه نحوه وهذا الجانب منهم فقط هو الذي يعرض للقارىء وما زال الربيع ومنظر باريس الجميل وثورة الحياة ووميضها في « ريودي ريفولي » وحدائق « التويلري » تنطوي على أهمية أكبر وهي صورة رسمها ستريثر . إنها رؤيته تعرض حينما داعب الزمان والمكان حواسّهُ .

إن كل هذه الأشياء التي يحوم فكره حولها والمادة الكامنة فيها تعرض للقارىء من وجهة نظره هو واذا أردنا أن نشاهد ذلك ولو للحظة واحدة من زاوية أخرى مختلفة أو على سبيل المثال اذا تدخل المؤلف بمنظر آخر من عنده ، فإن الاحساس الصحيح سيضطرب تلقائياً ، ومن الصعب القول بأن المؤلف لا يفعل مثل ذلك . وعندما نأتي للطريقة التي يعالج بها ستريثر موضوعه ، حينما يكون الوقت مناسباً لأن نعرف ما يفعله في هذا الموضوع وهو يقلب تجربته في ذهنه على وجوهها ، عند ذاك ستصبح وجهة نظره دونما جدوى .

كيف يمكن لأي شخص وحتى ستريثر أن يرى ما يعمله عقله ؟

إن وصفاً مجرداً لما يفعله ذهنه بعد أن تمّ نسف الحقيقة من قبل ، قد ألفيناه يفتقر الى التأثير فهذا الوصف هو تبيان عندما نكون بحاجة الى شرح . ولذلك لا بد أن ننظر الى الأشياء بمنظارنا الخاص وعلى المؤلف كذلك أن يتدبر الأمر بحيث يصبح فكر ستريثر كله واضحاً مفهوماً بمجرد إلقاء نظرة مباشرة عليه .

ماريا كوستري يظهرُ انعطاف آخر في عمل المؤلف . فمن خلال هذه الأحاديث الواضحة المعالم ما تزال وجهة نظر ستريثر هي المسيطرة والعيون الوحيدة التي ترقب الموضوع ما تزال هي عيونه وليس هناك أي منظر للرجل نفسه كما يراه رفيقه .

إن الآنسة كوستري يمكن مشاهدتها بوضوح وكذلك مدام دي فيونيه أو بلهام الصغير أو أي شخص آخر ، فوجه ستريثر لا يلتفت أبداً صوب القارىء . وفي المساء الذي تمّ فيه اللقاء الأول بين السفير الكهل والرجل الشاب جلس الإثنان في المقهى الذي في الشارع الذي تكتنفه الأشجار ثم شرعا في المشي بعيداً عبر الشوارع الهادئة عند منتصف الليل .

وفي تلك المقابلة كلها كانت حقيقة ظهور الشاب هي المسيطرة لأن هذا هو ما تكشف لستريثر أول مرة وهو كيف أن الرجل الشاب تحوّل بواسطة تجارته مع العالم الحرّ ولذلك تقف شخصيته بوضوح أمام القارىء حينما يتحدثون . أما كيف بدا ستريثر الى تشاد فهذا ما يعرض أيضاً ولكن عن طريق التضمين فقط بالرغم من كلام تشاد وسلوكه . وهذا بالطبع ضروري لأن يكون كذلك فالمنظر الوحيد الجانب ينسجم تماماً مع أسلوب الكتاب كله . ولكن بالرغم من أن العين الناظرة ما تزال مع ستريثر فهناك تحول ملحوظ في طريقة المؤلف معه .

في مجمل هذه الحوارات المشهدية يبدو أننا ابتعدنا تدريجياً عن وعي ستريثر فهو الذي يرى ونحن معه ولكن حينما يتحدث يبدو الأمر كما لو أننا تقريباً نقف خارجه وبعيدين عنه كلّ البعد . إلاّ أن هذا ليس دوماً في الواقع ، لأنه في مشاهد عديدة ينهمك في التأمل والتفكير الدائم ونحن نشترك في ذهنه حينما يسهم في الحديث . ولكن ما يزال المؤلف على العموم يميل الى ترك ستريثر وحده حينما يبدأ المشهد فهو يناقش الموضوع مع ماريا ويجلس ليتحدث الى مدام دي فيونيه ويتمشى على طول الشوارع التي تكتنفها الأشجار مع تشاد ويتكىء على كرسي في شانس أليزيه مع شخص آخر . ونحن نعرف نوع المشهد الذي وضع أما ستريثر ونعرف حاجته الى قليل من الأشياء الأضافية

الأخرى ، ونحن نعرف أيضاً أن المشهد يؤشر ذروة محددة معينة أينما تقع بسبب من منظره المألوف .

لا شك في أنها مناسبة مهمة وأهميتها هذه هي من غير أساس . إن ستريثر يقوم بدوره في هذه المناسبة كما لو أنه أصبح تَسْريباً ما لا يمكن أن يكون عليه ، شخصية موضوعية بالنسبة للقارىء . من الواضح أنه لا يستطيع أن يكون كذلك طالما أن مركز الرؤية ما زال كامناً فيه الاّ أن المؤلف ببراعة يمنحه أهمية الشخص المستقل الذي نصغي بتوّقع إلى كلماته ، الرجل الذي نشاهد ذهنه على الشاشة ، وتتحقق الضربة مرات ومرات ولا غموض في ذلك ، وببساطة تتكون هذه الضربة من معالجة المشهد درامياً قدر الامكان والاحتفاظ به داخل إطار رؤية ستريثر ولكن مع الاحتفاظ بوعيه خارج مجال الرؤية وفكره دونما استطلاع .

إن ستريثر يتحدث مع ماريا ومعنا ومع القارىء وصوته قبل صوتها يرجع الى شخص آخر نشاهده وهذا مستحيل لأن وجهة نظرنا هي ذاتها وجهة نظره .

ربما يكون هذا موضوعاً صغيراً ولكنه يثير الاهتمام كعلامة أخرى من علامات الاتجاه الثابت في الرواية للاستحواذ على المزايا التي يظهر أنها فقدتها . إن رواية « السفراء » بلا شك هي كتاب يعالج موضوعاً غير دراميّ تماماً ، إنها صورة لحالة من حالات النفس .

ولكن مثلما أن الفصول المتعلقة بروح ستريثر تأتي في قائمة الدراما على ضوء النموذج الذي وصفته ، فكذلك أيضاً الحادثة أو المناسبة أو المشهد الذي يتوّج الاحساس ، هي دوماً أكثر درامية في أسلوبها من الوسيلة التي تؤهلها لذلك . هنا على سبيل المثال هو مركز المشهد للقصة كلها ، المشهد الذي يقع في الحديقة الباريسية القديمة حيث يطفح ستريثر أخيراً بالاحساس بكل الحياة التي تجاوزتها مناسبته الخاصة ، ويفيض بنصحه العاطفي لبلهام الصغير يحذره ويناشده ألاّ يرتكب غلطته وألاّ يدع الحياة تتبدد هدراً .

إنها الساعة التي يقف فيها ستريثر على مشكلته والضرورة الأولى في هذا الفصل هي ابراز الصعود والجيشان المفاجئين في مزاجه ، إن الأصوات وتحذيرات تلك الساعة لا بد بكلمة أخرى ، أن تسمع وتحسّ كما يسمعها ويحسّها هو . وسيقدم المشهد بعد ذلك بوضوح على أساس أنه إحساس ستريثر وهو كذلك فعلاً . فالحديقة القديمة وضوء المساء والرفقة المتغيرة من الناس تظهر كلهاكـأنعكاس في تفكيره . ولكن المشهد أيضاً عبارة عن مقطع درامي يتشكل خارج الكتاب بانطلاقة قوية في الفعل الدرامي وهذه بجلاء سمة قد اكتسبت نظراً لأهمية تلك الساعة في القصة وهي سمة ربما يقال بأن القصة لم تنعم بها .

إن طبيعة المشهد تتضح اذا تخيّلنا أن ستريثر نفسه سيروي القصة باستعمال ضمير المتكلم وقد تحدث من قبل عن الضرر الذي سيلحق بصورة فكره المتأمل ، ولكن لنفترض أن يأخذ الكتاب شكل السيرة الذاتية ولنفترض أن ستريثر قد وصل بالقصة الى هذه النقطة حيث يجلس بجانب بلهام الصغير في حديقة كلورياني . إنه يصف تأثير المشهد العميق والمثير عليه مستدعياً العالم الذي ضيّعه ، ويروي لنا ما فكرّ وأحسّ به ثم يقول بعد ذلك بأنه انفجر بهذه الخطبة الطويلة مع بلهام الصغير ثم نقف على الثورة العنيفة التي وضعها هنري جيمس على لسانه .

ولكن هل من الواضح كيف تتضاءل الحادثة اذا عرضت بهذه الطريقة ؟ إن ذلك الحديث كما تلقيناه كلمة كلمة سيفقد سمته الدرامية غير المتوقعة لأن ستريثر حين يصل الى هذه النقطة عن طريق الرواية لا يستطيع فجأة أن يقفز بعيداً عن نفسه ويقدم انطباع الرجل المتعب الذكي البارز للعيان الذي كان يجلس هناك تحت شمس العصر ثم يلجأ الى بلاغة نادرة بطريقة غريبة .

إن روايته لأحداث القصة لا بد أن تقلل من تأثير ثورته فيقودنا ذلك الى حافتها القصوى واصفاً كيف برزت ومن أين أتت . إنه سيكون ذاتياً يتعهد بأن يظل كذلك طول الوقت .

إن هنري جيمس باستعماله هذا الأسلوب يستطيع أن يؤمن هذا التأثير الدرامي حتى اذا كان ستريثر في موقف الراوية طول الوقت . لقد قلت بأن ستريثر هو في نظراته التي تزداد اكثر من أي وقت خلال هذه الساعة في الحديقة فهي المخلوق الحساس في المشهد .

إلاّ أن المؤلف الذي كان يعالج وعي ستريثر كمسرحية طوال القصة وكفعل يجري ، يستطيع في أية لحظة أن يستخدم حديثه تقريباً كما لو كان مصدره مجهولاً من الداخل بالنسبة لنا .

انني أتذكر بأنه هو نفسه في مقدمته النقدية للكتاب يلفت الأنظار الى الطريقة التي تضع محادثة تجري بين ستريثر وماريا كوستري في البداية تقريباً . هذه المحادثة تضع في حوزة القارىء جميع حقائق الموقف السابقة ، ومعرفتها ضرورية له وهكذا يحتلّ مشهدنا مكان « العودة الى التركيب » كما يسميها والتي هي عرضةٌ لأن تظهر كتلة متراكمة من القصة مباشرة بعد بداية القصة .

فلو كان ستريثر فعلاً هو راوية القصة سواء كان ذلك باستعمال ضمير المتكلم أو الشخص الثالث فإنه لن يستطيع استعمال حديثه الخاص بهذه الطريقة ، وسيتعين عليه أن يحدّثنا نفسه عن ماضيه .

ولكنه لم يخبرنا أبداً بفكرته بل إننا نظرنا إليها واستخلصنا النتائج الخاصة بنا ، ولذلك ما يزال هناك شيء من الانفصال الدرامي حوله وقد يبدو حديثه أحياناً حديث رجل تعرفه من الخارج . إن الفائدة من هذه نتلمسها بشكل غريب في الفترة العصيبة عند كلورياني حيث انفجار ستريثر بالغضب يكون أمراً طبيعياً ولكنه مع ذلك لا يشبهه بل ينفجر بتأثير قوي .

إن مما يقع على السمع بقوة هو حديث الرجل الذي تلمسنا فعلاً قلقه العميق بنظرات عديدة الى فكره ولكننا ما زلنا دون أية معرفة بحكاية كاملة لهذا القلق نحصل عليها منه .

إن رواية « السفراء » إذن هي قصة تظهر من وجهة نظر رجل معين ، وهي فضلاً عن ذلك قصة تكون فيها وجهة النظر هذه مادة للقارىء يواجهها ويراقبها بشكل مبني على الاستنتاج . إن كل شيء في الرواية قد قدم الآن دراميا سواء كان صفحة من حوار أو صفحة من وصف ، ذلك أنه حتى في صفحة الوصف ليس ثمة أي شخص يخاطبنا وليس هناك أحد أيضاً يروي قصة شعوره . ان الشعور هذا يبرز نفسه في السلسلة التي لا حدّ لها من الصفحات التي تدور حول المدى المترامي لفكر الرجل هذا وذاكرته . وحين يجتاز القصة هذه لتصل إلى مشاهد الحوار ، من الدراما الساكنة لتأملات ستريشر الى الدراما الناطقة للرجال والنساء ، فليس هناك أي خلل في الأسلوب .

إن القانون نفسه يسري في كل مكان إذ أن شعور ستريشر المتحوّل في موقفه سيتوجه مباشرة الى المشاهد وليس بواسطة عرض موجز يقدمه أي واحد من صنّاع الصورة .

مع هذا فان الكتاب اجمالاً هو كتاب تصويري ، هناك شعور غير مباشر يصل القارىء عن طريق تدخلات وعي ستريشر والتي لا تذهب القصة الى ما ورائها أبداً إنني أستنتج على ضوء هذه العبارة الموهمة أن فنّ مَسْرَحةِ صورة لتجربة شخص ما ، الفن الذي ناقشته في الفصول التي مرّت يصل الى نهايته فليس هناك في الواقع متسع آخر له .

الفصل الثاني عشر

هنري جيمس ورواية « أجنحة الحمامة »

والآن لقد شمل هذا الفن القصة كلها ولم يعد هناك متسع للذهاب الى أبعد من ذلك . لقد كان هنري جيمس الكاتب الروائي الأول الذي استخدم جميع امكانيات الأسلوب بعزم ودقة وقد تبين بهذه الطريقة عظمة المدى الأقصى للمناسبة .

لقد تمّ توسيع مدى الأسلوب بشكل ثابت كما تحقق مرة والى الأبد أن لصنعة الرواية من المصادر ما يفوق توقعاتنا من قبل . وقد يقال بأن الروائي اليوم ممسك بأداة قد آختبرت طاقتها بشكل محكم وبالرغم من أنه قد يكون هناك في أية قضية خاصة سبب وجيه في ضرورة عدم استنزاف التأثيرات الدرامية لهذه الأداة ، فإن الموضوع ربما لا يحتاج الى واحدة أو قليل منها ، ومع ذلك لا بد من الافتراض في أن يكون الكاتب الروائي مدركاً للقدرات التي يرفضها .

في أي فنّ هناك نوع من البراعة الفنية التي تؤثر في مستقبل الفن كله ، فالرسم لا يمكن أبداً أن يظلّ على حاله مرة ثانية بعد أن استعمل رسّامٌ معين الخطوط والألوان بطريقة لم يطوّرْها تماماً الرسامون الذين سبقوه ، وكذلك الموسيقى تطالب الموسيقيين جميعهم من جديد اذا حدث أن أثرى لغتها واحد منهم . كما أن لغة الرواية اذا آتسعت إلى الحد الذي وصلت إليه ، فإنها توفر للكاتب الروائي مدى ممكناً من الواضح أنه لا بد وأن يضعه في اعتباراته .

إن هذا المدى متّسع جداً ولم يتعرض إلاّ إلى قليل من الاستطلاع حتى الآن بحيث أن الرواية الآن ربما تبدأ حياة جديدة بعد مسيرتها العظيمة من قبل .

إن اكتشاف الدرجة التي يمكن عندها رفع قيمة الرواية دراميا قد تكون نقطة انطلاق تنطلق الرواية منها بنشاط متجدّد وربما تحقق هذا للرواية في هذا الوقت . على أية حال إن من الواضح أن التنوع الكبير في التعديلات الممكنة وتركيبات الأسلوب وتناسقاته والتي لم تجرّب بعد إنما هي مفتوحة أمام الرواية اذا أرادت أن تفيد نفسها منها ، وانني لأتخيّل أن الروائي المعاصر الذي يدخل هذا المجال في هذه الساعة المتأخرة قد يجد أن هذه فكرة مثيرة .

هناك الكثير مما يجب فعله بعد قرنين من كتابة الرواية دونما توقف ، هناك تجارب لم نسمع بها ولكن لا بد من القيام بها . إن رواية مثل رواية « السفراء » قد لا تعطي اكثر من اشارة الى التأثيرات الفعالة والقوية التي تنتظر من ينجزها عن طريق ضمّ اسلوب الى آخر وقد يُستدعي النقد الآن لتحليل هذه العملية الدقيقة بشكل أكثر دقة مما أحاوله الآن ، وهذا ما آمله في الواقع ..

إن من المفيد في الوقت نفسه إمعان النظر في كتاب يطرح مثل هذه الامكانيات من أجل تعيين الاتجاه الذي تؤشره . إن الغرض من براعة الروائي يظل نفسه دوما وهو إعطاء الموضوع اكبر قدر من الحرية التي تؤهله لكسب الفائدة . واذا كان الموضوع أقل درامية اذا تحدثنا بدقة ، فإنه سيكون أقل قدرة ، بمعنى آخر أنه يعبّر عن نفسه من خلال الفعل والفعل وحده ، وستكون هناك حاجة اكثر للارتفاع بمستواه الوصفي التصويري عن طريق استخدام فنون الدراما .

على أن هذا لن يتحقق من خلال إغراق المظهر الخارجي بحوار زاخر يجعل الشخصيات تنفجر بالحديث في حين أنها في الواقع ليس لديها ما تسهم به في الموضوع ، وستكون نهاية ذلك الاسفاف وفقدان الثقة بكلامهم بينما تشتد الحاجة الى هذا في النهاية .

إن المبدأ الدراميّ مطبق بصورة أعمق وهو الذي يعزز العناصر الواقعية في الصورة والـوصف ويحوّلهـا الى دراما . لقـد ذكرت كيف أن صورة فكر ستريشـر في رواية « السفراء » تُحوَّل الى مسرحية تمثيلية حتى حين تكون قصته ، وكل فصل على حدة ، خالية من الفعل بالمعنى الحرفيّ . ولا شك أن النتيجة ستكون أن فكره يمتد خارج الكتاب بقوة وثبات ويُشعرُ بوجوده .

أما الآن فأريد أن أتعقب نفس الأسلوب وأصل الى النتيجة في كتاب آخر هو « أجنحة الحمامة » حيث أن أهمية هذا النوع من المَسْرَحَة ربما تكون اكثر وضوحاً .

إننا مرةأخرى نتعامل مع موضوع غيردرامي تماماً بالمعنى الجليّ للكلمة . إن مللي ، الحمامة تحتفظ سراً بحقيقتين هما على غاية الأهمية بالنسبة لها وذلك خلال كل القسم الذي يسترسل فيه فكرها في فصول الكتاب التي تعرض نظرتها للرجل والفتاة دنشر وكيت وليس نظرتهما لها ، وهاتان الحقيقتان هما حبّها لدنشر والمرض المميت الذي أصيبت به .

إنها تنوي الاستفادة من هاتين الحقيقتين وليس ثمة شيء ضعيف أو غامض في خطبتها هذه . إنها ودنشر معها مفلسان ، في حين أن مللي غنية ، ولكنهما يستطيعان أن ينتظرا الفرصة التي تناسبهما بينما لا تستطيع ذلك مللي فليكن لهما ما يريدان إذن ، وليقبل دنشر الفرصة التي واتته ولندعه حالياً يرجع الى كيت وقد حظي بكرم زوجة شابة رائعة توفيت في ريعان شبابها . تلك هي الكيفية التي استفادت منها امرأة شابة حادة الذهن من وضعية مللي بشكل رائع ، الا أن مللي نفسها ما تزال تجهل تحالف صديقها فتتأمل بصمت ذلك الصراع الذي يدور في رأسها ، تتأمل في رغبتها في الحياة ومعرفتها باستمرار حياتها المحفوفة بالمخاطر .

إن الفصول التي اتحدث عنها هي التي يراد منها أن تبرز الاحساس بالصراع هذا وأن تبرز بشكل سليم الحقيقتين اللتين تقوم عليهما خطة كيت .

إن مللي ليس لها ما تفعله في القصة ولكن عليها أن تتمتع بقوة عظيمة ذلك أن

القصة تدور حول شخصيتها . مهما يكن من أمر فإن وعي مللي في لحظة معينة في تلك الفصول الرئيسية في الكتاب ، كان في المقدمة وكانت الثورة العميقة في نفسها هي مركز تلك اللحظة . مرة أخرى توضع أمامنا مسرحية سطحية للأفكار ؛ فالحركة الخفيفة والهزّة في إحساس مللي ساعة بعد ساعة ، كل ذلك نراه فعلاً لأنها في أغلب الأحيان تنطلق بخفة وسهولة مع شعرها الغريب وكياستها وانطلاقتها . إننا لن ننسى أنها تأتي من نيويورك « أميرة شاهبة مخيفة » محملة بالملايين ، وحيدة في هذا العالم عدا رفيقتها الصغيرة السيدة سترنكهام .

إنها مخلوقة بريئة نادرة المثال متفتحة وحادة الذهن ، يلقى بها في معمعان موقف ترى منه كل شيء وتقتصر فيه على الخطة التي يراد لها أن تستفيد من وجود مللي . إنها لا تعرف شيئاً عن ذلك حتى الآن ، مشاكلها تخصّها هي ، ويصعب تدريجياً تحديد أين وكيف نكتشف حقيقة هذه المشاكل . إنها مشكلات غائرة عميقاً في تفكيرها بحيث يصعب أن تظهر تلقائياً على السطح في أي وقت ، الاّ أنه من فترة لأخرى هناك في مسرحية تأملها نظرة غريبة أو لحظة توقف أو حركة خاطفة ومفاجئة ليس لها تفسير ، مثقلة بالاحتمالات وتتجرد من أي شيء .

لقد انتقلت الآن الحقائق الخفيّة الكبيرة التي تحتفظ بها الى حوزة القارىء كلياً دون أن تجزّأ الى تفاصيل صغيرة ودون أن تنضّد عن طريق الوصف ولكن يشار إليها ضمناً بحيث أنها في لحظة أو أخرى تقفز كاملة ومتماسكة أمام انتباه القارىء . فكيف وأين حدث ذلك بالضبط ؟

لو رجعنا الى الوراء ونظرنا الى الصفحات مرة أخرى فإنني أستطيع أن أحدد النقطة هذه بالضبط والتي ربما أطلق الشيء عندها وظفرت به هناك ، إنني أستطيع أن أرى الكلمة التي أعطتني ذلك في النهاية .

ولكن في الوقت الذي ربما كانت قد مرّت فيه دونما ملاحظة ، فإن هذه الكلمة المضيئة لم تظهر مؤكدة بشكل استثنائي كما نطق بها أول مرة ذلك أنه لم يعلن عنها بأي

ظرف خاص ، ومع ذلك كان هناك جزء من المعرفة لم أحصل عليه من قبل .

إن طريقة **هنري جيمس** في مسرحة الحقيقة لا تقوم على الأتجاه إليها مباشرة ووضعها في عبارات ، وانما طريقته تقوم على الاحاطة بهذه الحقيقة ثم الاحتفاظ بها مستقلة لم ينتهك حرمتها شيء .

بعد ظهور مللي الأول مباشرة هناك بعض الصفحات التي توضح هذه العملية بشكل جليّ حين يلتقط مفتاح اللغز وتستعاد الأحداث في الذهن . هناك ساعة تحدّق خلالها مللي في صورتها وهي تستعرض الذي تستدعيه هذه الاحتمالات . إنها تجلس على سلسلة مرتفعة من الصخور الجبلية الأيطالية وقد انتشر تحتها بساط ازرق كما لو أنها في احدى ممالك العالم ، هناك جلست تتأمل في مستقبلها في حال من الاستغراق المذهل وهي تسبح في أفكارها . ولو أننا نظرنا إلى ذهنها فإنه سينطق بكل شيء على الأقل ، ذلك أن من الواضح أنها تفتش في أعماق هذا الذهن ، وهذا هو عين السبب الذي حال دون عرض صورة ذهنها في تلك الساعة فالصورة المتأرجحة في هذا الذهن ليست هناك حاجة لوصفها ذلك أنها تبرز على هواها وكيفما تشاء .

وبدلاً من اقتحام تأملها المنعزل يختار المؤلف على هذا الأساس أن يتركها ليلتحق بصديقها في الخلفية وبتلك الدائرة العصبية من أجل الكشف عن لا شيء في مللي عدا النظرة السريعة التي يلقيها صديقها عليها وهي تمّر . إن النظرة قد قدّمت بهذا الشكل وهي لا تنقل لنا أي شيء . ولكن في موقف مللي حين تعتلي العرش هناك تعبير معين ، تعبير عميق وغريب يجب التمسك به بالرغم من عدم معرفة ما ينطوي عليه بالضبط .

هل هو الأمل ؟ أم أنه اليأس ؟

مهما يكن من حال فإن صورتها المشرقة تظلّ باقية وبعد فترة وجيزة حينما يصبح ذهنها شيئاً محسوساً يكون تذكرها وهي في عليائها عند الجبل قد استعجل نظرة المشاهد .

إن الصّوَر في ذهنها ليست صوراً خادعة على الاطلاق ذلك أنها بين أصدقائها تجني الانطباعات وليست هناك أية كلمة لشيء مظلم أو شيء يبعث على اليأس أو سوء الطالع . ولكن بالرغم من ذلك فقد رأينا مللي في الوقت الذي اعتقدت فيه أن لا أحد يراها ، ومن المؤكد أن هناك المزيد في ذهنها اكثر مما يظهر الآن . ورغم أنها تبدو ممتلئة بالدهشة الجديدة في مصادقة كيت كروي ، فلا بد أن يكون هناك تحت هذه الأشياء بعض الاستغراق في التأمل ومن ثمّ نجد فجأة أن هذه هي المشكلات التي تكتنفها في وحدتها والتي اعتملت في ذهنها ، ورغم كل ذلك لم تكن هناك اشارة مباشرة واحدة إليها .

لقد أحاط المؤلف بالصراع الذي يدور في داخلها وقد رفع هذا الصراع الى مستوى فهم القارىء عن طريق تطويق هذه المشكلات والاحاطة بها ، مقدِّماً نظرة سريعة لمللي في لحظات حاسمة ومن ثمّ الكشف عن كل شيء عدا السطح الساكن لفكرها من هذا الجانب أو ذاك .

من السهل ادراك الفائدة التي تجنيها القصة من هذه المعالجة ، كما أن الاحساس بقضية مللي اليائسة قد منح التماسك والثقل بالاضافة الى بُعدٍ ثالث . ان التأكيد المجرد ووضع الخطوط تحت كلمات واضحة ليس له أبداً أن يحدث مثل هذا التأثير .

إن المطلوب هو أسلوب يمكّن المشاهد من أن يرى ما حول الأشياء يميناً وشمالاً قدر الامكان كما لو أننا ننظر بعينين اثنتين بشكل مجسّم ونصوغ ونوحّد الاحساس البسيط بالكون . إن هذا الأسلوب من شأنه أن يرتفع بالصورة من مكانها بحيث أن سيل النظرات سيجلوها من كلا جانبيها دون أن يترك أي شيء في شكلها المادّي .

إن هنري جيمس بمعالجته هذه لقضية مللي ، يتقدم ليضرب ضربته فيما وراءها باذلاً كل عنايته في كل شيء ما عدا اكثر جوانب هذه القضية أهمية . على أن هذا يمكن أن يؤجل ففي ذات الوقت يمكن أن نلاحظ بدقة ارتعاشة اعصابها الطارئة وهلوساتها في

أي مكان تلتقي فيه حياتها بحياة أولئك الذين حواليها أو القلة القليلة منهم والتي تشكل جزءاً من القصة .

إن المسرحية لترسمُ منحىً ثابتاً يحيط بالموضوع الأساسي فتتحرك الحافة الخارجية لوعيها الى دائرة العيان اكثر فأكثر حتى نراها في صحبة أناس مختلفين يؤثرون تقريباً ولكن في مجمل اختلاطهم يظلّ العبء الحقيقي لقصتها كامناً تحت تذبذب واضطراب تفكيرها المباشر الهش .

أما أسلوبها في الحياة والتفكير والشعور في تلك اللحظة فيكشف عنه بهذه الصورة بنظرة شاملة وتتم العملية أخيراً فتنطلق قضيتها وتقف لوحدها وتلقي ظلّها .

إن هذه الصعوبات وهذه الآمال والمخاوف التي كان قد لفّها الصمت ، هذه الأشياء كلها يحتويها عالم التجربة التي احاط بها المؤلف الذي منحنا إحساساً بجوهرها والحّيز الذي تشغله وأياً منها لم تستطع كسبه من خلال الوصف المباشر الشامل لها . لقد استطاع أن يمنحنا ذلك بتركه هذه الأشياء تظل كامنة في مكانها .

لقد كانت مللي ترغب في الحياة وكان لها كل ما يبرّر هذه الرغبة وكانت تعلم بشكل غير واضح أولاً ثم بشكل أكيد بعد ذلك بأن ليس لها حياة تأملها وهذه ثورة عميقة تعتمل في نفسها . إنها ثورة بعيدة عن النظر ولكن تأثيرها ينتشر في كل اتجاه ولا بدّ لها أن تلامس السطح المنبسط في هذه النقطة أو تلك بحيث أن ما يبدو على هذا السطح يُتَمسّك به بقوة .

فإذا كان السطح (الذي نعرفه جميعاً) بعيداً عن الأعماق بهذا الشكل ومع ذلك هناك لحظات يتأثر فيها هذا السطح حسّياً بالأشياء غير المرئية ، فإنه لم يتكشف تأثير وقوة هذه الأشياء كما يجب أن يتمّ ذلك بطريقة لا تختلف عن هذه . إن قوة وضخامة ومدى هذه الأشياء يعرض من خلال وجودها المتكرر وذلك بواسطة تمثيل دور أبعد مظاهرها ، وليس بواسطة أية صورة لها . هذا هو الهدف الذي نحصل عليه من

أسلوب المسرحة هذا والذي طبّق بهذه الطريقة (مثلما هي الحال مع ستريثر) على قصة ذهن معيّن .

إن قضية مللي والتي تبدو قضية تصويرية وأقل دراميةً ممكنة طالما أنها مجرّد حالة وموقف يراد تصويره وليس فعلاً ، هذه القضية قد تحوّلت الى دراما كما أن مزايا الدراما قد ألحقت بها من ناحيتها .

ليس ثمة فعل اذا تحدثنا بصواب ولكن مع ذلك فإن قصة مشاكل مللي قد مثلت نفسها أمام أعيننا ذلك أننا تتبعنا التعبير العابر لحالتها النفسية .

والآن لننظر في مشهد واحد وذلك حينما يتم طرح نتيجة موقف مللي أخيراً ولننظر على سبيل المثال الى المشهد الذي تزور فيه سوزان سترنكهام الطيبة ورفيقها المخلص دنشر في منتجعه الفينيسّي ذات مساء خريفيّ عاصف بالمطر من أجل أن تناشده مناشدة كبيرة ولآخر مرة .

فلماذا هذه المناشدة ؟

في قصرها الجانبي تجلس ملّلي تنوء ببلواها وقد « أدارت وجهها للحائط » .

طيف الأمل الذي أسعفها يوشك على الغياب ليس بسبب مرضها القاتل وحده وانما بسبب ضربة أخرى حلّت بها ، والتي تعرفها سوزان وعلى دنشر أن يعرفها كذلك .

كانت مللي حتى فترة متأخرة تجهل المكيدة التي نصبت لها ، تلك الخطة المحكمة للاستفادة منها من أجل التقاء دنشر وكيت كروي في النهاية . إن إخفاء أمر عقد الزواج الذي يجمع بين صديقيها من شأنه أن يجعلها تقتنع بأن لا أحد منهما يجد رغبة في الآخر وهكذا فإن كل شيء سيمضي على ما يرام .

ولما كانت ملّلي تثق بصراحة دنشر فإنها ستقع في الفخّ فتتمتع بساعة مرحٍ زائلة ، فرحة لا بدّ أن تكون قصيرة ذلك أن مصير مللي مقدر محتوم .

ولكن حين تموت مللي ويصبح دنشر حراً أمام كيت مرة أخرى فمن سيكون الأسوأ حظاً في هذه المكيدة ؟ ان مللي ستحصل على ما تريد وسيؤدي صديقاها دورهما في مساعدتها . لذلك تحاول كيت ظاهرياً في هذا الأمر ، إلاّ أن المسألة تعتمد كلياً على الابقاء على مللي الفاتنة المسكينة في دائرة الظلمة . ولو كان لها أن تكتشف اتفاق كيت ودنشر على استغلالها فإن ذلك سيكون بمثابة ضربة أشد وقعاً من اكتشافها لمرضها . ومنذ هذا المساء الخريفي وحين تظهر سوزان سترنكهام أمام دنشر ، فإن مللي تكون قد اكتشفت وعرفت أنها أصيبت بكارثة فقدت بسببها رغبتها في الحياة وأدارت وجهها الى الحائط .

إن سوزان تبدو كبيرة في الدافع الذي جاء بها الى هنا . وما زيارتها الاّ بمثابة مناشدة لدنشر وهذا ما يتضح جلياً في نظراتها وحركاتها . هناك طريقة واحدة فقط لانقاذ مللي ، ليس استعادة الحياة لها ، وانما رغبتها في هذه الحياة . إن دنشر قادر على بعث الرغبة هذه من جديد وهذا كل ما يمكن أن يحققه لها هو أو أي شخص آخر .

إن الفكرة تدور في حديثه مع هذه الامرأة الطيبة فالحوار والعبارات المتقطعة تتحول تدريجياً الى استغاثة مكبوتة .

هذه الاستغاثة تظل معلقة في الهواء بشكل منظور تقريباً قبل النطق بها ، وعند ذاك تكفي كلمة واحدة ، ضربة واحدة عندها تتضح للعيان طبيعة الاستغاثة وما تنطوي عليه .

هذا ما انطوى عليه المشهد ، فالغرفة الصغيرة الكئيبة والضوء الساقط والحركات القلقة التي يقوم بها دنشر واحمرار سوزان وروح الجدّ التي تعصف بها ، كل ذلك قد فعل فعله ، وحتى العبارات المفككة قد حلّقت دون أن يمسّها شيء وكشفت عن خط سيرها .

ربما يقول دنشر لمللي بأنها على خطأ وقد يقنعها بأنه هو وكيت لم يقوما بتضليلها

وخداعها كما تعتقد هي ، إن دنشر بعبارة أخرى ، قد يقوم بتضليلها مرة ثانية وقد تتوسل إليه السيدة ستركهام لكي يقوم بذلك وهذا هو السبب الذي دعاها للمجيء هنا ، وهذه هي الصورة التي تكونت تدريجياً والتي هي في النهاية صورة حقيقية يمكن تلمسها في المشهد .

إنها لم تظهر على شكل بيان أو إعلان ، ذلك أنه يمكن التحسّس باستغاثة سوزان وردّ الفعل المقلق الذي أبداه دنشر على ذلك ، وهما ما يتأكد حضورهما كموضوعات عاشها القارىء في وقتها . إن استغاثة سوزان وردّ فعل دنشر قد برزا على سطح المشهد على شكلٍ ونقشٍ بارز .

وأخيراًيطرح موضوع الكتاب كلّه بنفس الطريقة. إن الموضوع لا يكمن في ملّلي نفسها وإنما في تأثيرها على العلاقة القائمة بين دنشر وكيت ، ففي بداية الكتاب كانا متحدين متحالفين ، أما في النهاية فقد طرأ على فهمهما شيء جعل هذا الفهم يتغير الى الأبد .

لقد جاءت مللي ورحلت ولم يبق شيء على حاله ، وكان مخططهما ناجحاً لأن مللي وهي على فراش الموت قد أوصت بثروة الى دنشر . ولكنها أيضاً أورثتهما ذكرى اشارتها الأخيرة لهما والتي لم يستطع احد منهما ادراكها ولم يستطع الرجل نسيانها أبداً على أية حال .

ولأن دنشر لم يمارس الخيانة التي طلبت منه ، وأن ملّلي قد ماتت وهي على علمٍ تام بذلك ولكنها مع ذلك قد اغتفرت ذلك ببراءة حتى النهاية وأن هذا الغفران يقف بينهما . وتحدّد كيت ذلك في الكلمة التي ينتهي بها الكتاب :

« سوف لن نعود كما كنا من قبل أبداً » .

وسواء كانا يقبلان هذا الموقف أم يحاولان حلّ حلفيهما القديم فإن هذه الأسئلة ليست من شأن القصة .

إن القصة تنتهي بكلمة كيت وتضيع نقاوة الرابطة بينهما ولا شيء سيستعيدها لهما .

لقد أحدثت مللي التغيير بأن ظلت على حالها الأولى جوهراً نادراً يستغل استغلالاً عادياً .

أما أولئك الذين يعوزهم الذكاء لفهمها ، فعليهم أن يدفعوا الثمن ، إنهم على الأقل أذكياء بما يكفيهم لأن يشاهدوا ذلك . مرة اخرى نقول إنها صورة لثورة أخلاقية عاطفية ، وهي موضوع يبدو أنه بحاجة الى من يحكيه .

إن القصة إنما هي موضوعُ حدثٍ صغير بحيث أنه حين تتم الثورة لم يعد هناك شيء يقال ، أما نتيجة الفعل فغير هامةٍ فالرجل والمرأة قد يتزوجان أو قد يفترقان ولن يتأثر الموضوع في الحالتين . إن تقدم الحكاية يكمن في وعي الأشخاص فيها وهناك حاجة الى شخص معين يفترض فيه أن يقصّ علينا كيف مرت القصة كلّها .

ولا يتعيّن أن يكون هذا الشخص هو المؤلف أو أي شخص آخر بعينه ، إلاّ أنها على الأقل لا بدّ أن تُقَصَ علينا من وجهة نظر شخص معيّن يقوم بحكاية وتصوير تجربة معينة .

واذا شئنا أن نتحدث بدقة فإن رواية « أجنحة الحمامة » فريدة في بابها .

فمن هو القاصّ فيها ؟

في الواقع إن دور المؤلف صغير فيها ، ذلك أن الأشخاص فيها لا بد من وصفهم ووضعهم في مكانهم ثم الإتيان بهم الى المشهد الأول ، ولكن ماذا بعد ؟

إن دنشر ، كيت ، مللي ، سوزان ، كل واحد من هؤلاء يبدو بالنسبة لدوره وكأنه يبتدىء القصة ثم يطرح وجهة نظره ، وأينما كانت هناك حاجة ملحة فإنهم يفعلون ذلك فعلاً ، هم يقلّمون مرآة لما هو من حولهم ، مرتفعات الألب ، شوارع لندن ، وقصور فينسيا .

ولكن هذا يأتي عرضاً فهم لا يقدّمون بياناً عن سير الحكاية بل انهم يقومون بتمثيل الحكاية ، ليس فقط بكلماتهم التي ينطقون بها ، ولكن الى حدّ كبير جداً من خلال الدراما الصامتة التي تتقدّم بقوة في داخلهم . إنهم لا يصفون أو يستعرضون أو يقومون بتلخيص هذه الدراما وليس المؤلف كذلك ، بل إن الدراما تمثل أمامنا ونحن نشهد حركتها الفعليّة .

إن هذا الأثر موجود هنا وهناك في كل رواية محكمة بالطبع ، واقتطاع الانطباع البسيط كما أسمّيه يمكن رؤيته اينما اقتربنا بقوة من دورة الأحداث التي هيِّىءلها بعناية . إلاّ أنني لا أعرف إلاّ في روايات هنري جيمس المتأخرة موضوعاً تصويرياً يعرض متكاملاً بأسلوب درامي بحيث أن تدخّل العين الناظرة واليد المسجّلة بين القارىء والموضوع قد استبعد عملياً بشكل كليّ .

إنني أحسب أن من الواضح أنه ما لم يتحول وجود المشاهد والمسجِّل إلى قيمة في حدّ ذاته تسهم بشكل أكيد في تأثير الموضوع ، فمن الأفضل الاستغناء عنه وطرحه خارج الطريق ، وحيث تتساوى الأشياء الأخرى فإن النظرة المباشرة الى الموضوع الذي نبحثه هي الأفضل .

ولكن آمل أن يكون قد أصبح من الواضح في الصفحات الماضية أن استعمالات الراوية Narrator عديدة ومتنوعة ولن تكون الأشياء الأخرى متساوية اذا كان الموضوع لا يتطلب اكثر من الانعكاس والتصوير .

في هذه الحالة يكون الراوية الذي يقف في واجهة القصة في موقف يحتّم عليه القيام بمعظمها أو كل ما يمكن عمله وبذلك يمثل القاعدة الاقتصادية الكبرى ويصبح قيمةً في حدّ ذاته فيسهم في النتيجة .

إن العديد من القصص ابتداءاًمن السجلّ التاريخي الواسع إلى الانطباع الواحد البسيط تستدعي القاص الذي يصنع الصورة وبهذا الأسلوب تعطي أفضل ما عندها .

إن الراوية يقوم بدوره سواء كان الحديث شخصياً أو بواسطة الكلام المنقول بصورة غير مباشرة ، ولكن اذا لم يكن لديه سبب وجيه فسيكون هناك في مقابل ذلك سبب وجيه أيضاً لاستعمال اسلوب مختلف يقوم بارجاع وجهة النظر الى القارىء نفسه .

إن الموضوع غير الدرامي يمكن معالجته درامياً بحيث أن الأسلوب المختلف يكون تحت اليد . والقصة التي تهتم أو تتركز كلياً على تأثير التجربة على فكر معين لنقل على « ستريثر مثلاً » يمكن رفعها الى مستوى الدراما ذلك أن للفكر إشاراته الموحية ونظراته الناطقة تماماً مثل الممثل على خشبة المسرح .

فإذا استخدمت هذه النظرات والحركات وعبرت عن القصة الكامنة فيها وتركتها تقوم بتمثيلها ، عند ذاك ستحصل على قصة هي دراما تماماً في أسلوبها . إن استخدام اسلوب بعد أسلوب ونظرة خاصة للأشياء وعرض طريقة التفكير والاحساس والنظر الى وجهة نظر القارىء بشكل موضوعي ، كل ذلك عبارة عن فنّ بارع يبدو أن النقد قد أعاره من الاهتمام أقل ممّا يستحق .

وربما أعاق العملية النقدية حقيقة أن كتب هنري جيمس التي استخدم فيها الفنّ استخداماً واسعاً هي كتب غريبة وذاتية جداً واتجاهاتها كذلك غريبة جداً .

وحينما يضجّ الكتاب بالخصوصية البارزة على عكس أي كتاب آخر ، فعند ذلك يكون من الصعب التمييز بين ما ينفرد به المؤلف وبين أسلوبه في معالجة القصة التي هي مسألة عامة قابلة للدرس على حدة .

وهذا هو ما يجري للروائي الذي حمل بحثه الى نظرية الفن أبعد من أي كاتب آخر - الباحث الحقيقي والوحيد في الفن - هو روائي تكون أساليبه اكثر عرضة للتجاوز والخطأ وينظر إليها على أنها أساليب بسيطة تشكل جزءاً من جوهره الأصيل .

ولا بد من إمكانية عزل هذه الأساليب وفصلها فكرياً عن المزاج الخاص الذي تلوّنت به لأنها ترجع الى الفن الذي لا يختص برجل معيّن .

إن هذه الأساليب ما تزال تنتظر أن يستوعبها النقد الروائي إستيعاباً تاماً فلا شك في أنها تنطوي على أكثر بكثير من النقاط القليلة التي عرّجت عليها هنا . ولكنني أنتقل الى واحدة أو اثنتين من النقاط الباقية .

« الفصل الثالث عشر »

هنري جيمس أيضاً

رواية « السن الحرج »

إذن ما هو الموضوع الدرامي ؟ حتى الآن كنت أتحدث عن الروايات التي تنطوي على بعض وجهات النظر غير وجهة نظر القارىء أو المشاهد غير المنحاز ، والتي يستدعيها موضوع البحث .

في العروض التأريخية الكبيرة كعروض **ثاكري** ، من الواضح أن وجهة النظر السائدة لا بد أن تكون وجهة نظر المؤرخ وحده أو أي شخص آخر يجعله يلقي الحكاية نيابة عنه . إن سعة الحياة التي تشملها القصة هي اكبر بكثير من إمكانية عرضها على القارىء في سلسلةٍ من المشاهد الدرامية الخالصة .

إن من الضروري تماماً للمؤلف أو الناطق باسمه أن ينسحب الى الوراء من أجل نظرة شاملة للموضوع من حين لآخر ، وهو اذ يفعل هذا في أي وقت فإن القصة تصبح بمثابة انطباعه الخاص جرى تلخيصه وتصويره للقارىء .

في رواية « إزموند » أو « الفرجينيون » أو « آل نيوكمز » هناك مناطق عديدة من القصة يجب ان تظلّ خارج رؤية القارىء المباشرة ، ويمكن فقط طرح عدد محدود من المشاهد والمناسبات . إن الموضوع الشامل المنساب والمتعدد الجوانب ، باختصار :

الموضوع الممتد في الزمان والمكان والمليء بالحشود والتحوّلات ، إنما هو موضوع تصويري ولا يمكن أن يكون غير ذلك .

ومهما كانت قوة مسرحةِ هذا الموضوع هنا أو هناك فإنه عموماً لا بد من تقديمه كنظرة عامة شاملة وأن زاوية الرؤية ترجع الى الراوية . إنها ببساطة مسألة كمية أو مقدار أو المدى الذي يصل إليه الموضوع . فلو أن الموضوع يجتاز نقطة معينة فإنه يتجاوز سعة الخط المستقيم والأسلوب الدرامي .

مرة أخرى نقول بأن « مدام بوفاري » و« السفراء » هما روايتان غير دراميتين في موضوعهما بالرُغم من أن مداهما صغير نسبياً وذلك لأن التأكيد في كليهما يقع على التحولات في الفكر والقلب والشخصية تنطلق تدريجياً ولكن ليس على أي صدام أو مواجهة تحل في الفعل . ولا شك في امكانية معالجتهما مشهدياً وربما كان المؤلفان قد عرضاهما بشكل مقنع بصيغة دراما خالصة دون أي عرضٍ مباشر لأحلام إيما السرية أو خيال ستريثر المتأمل .

إلاّ أنه في كلتا الحالتين لا يستطيع الأسلوب أن يستوعب معظم الموضوع أو أن يقدّم كل ما يتعين تقديمه . إن أكبر جزء معبّر ومضيء في قصة ستريثر يكمن في المسرح المدوي بفكره ، أما بالنسبة لأيما فإن الحقائق الخارجية الصغيرة لقصتها تنطوي على أهمية ضئيلة جداً .

إذن ، إن هاتين الروايتين في خطوطهما العامةهما ـ أحاسيس مصورةوليست أفعالاً ـ رغم أنه في « مدام بوفاري » الى حدّما وفي « السفراء » بشكل عام تقريباً ، تمسرح الصورة نفسها في الأسلوب الذي أشرت إليه ، إن هذه النتيجة الأخيرة ترجع فقط إلى الأسلوب النهائي ، معالجة السطح ، أما في الأسفل فهناك في كلتا الروايتين تصوير لفكرة شخص معيّن .

والآن انظر التباين في رواية « السن الحرج » وهي رواية آتّبع فيها هنري جيمس أسلوباً واحداً من أولها الى آخرها رافضاً أيّ استعانة أخرى .

لقد اختار أن يتعامل مع هذه القصة على أنها دراما صرف ولم يعتمد ولو مرة واحدة على ذريعة الكاتب الروائي الخاصة والذي يستطيع ، على عكس الكاتب المسرحي ، أن يقدّم عرضاً شاملاً ومكثفاً للموضوع الذي يعالجه .

في رواية « السن الحرج » كل شيء مباشر ومحدّد فليس ثمة تبصرّ في فكر أي شخص ولا يوجد هناك مسح للمشهد من مكان مرتفع ولا عودة للماضي عن طريق تأمل الأحداث الماضية . بل إن الكتاب برمته يمرّ على شكل مشاهد من أمام القارىء ولا شيء يعرض غير النظرة وكلام الشخوص في سلسلةٍ من المناسبات المختارة .

في الحقيقة يمكن طبع هذه الرواية على شكل مسرحية وكل ما هو غير حوار فهو ببساطة نوع من الاخراج المسرحي المضخّم يضفي على الحوار تأثيراً معبراً قد يحصل عليه من التمثيل الجيد . إن الروائي الذي يستخدم هذا الأسلوب يمتلك امتيازاً واحداً فقط على الكاتب المسرحي ، وهذا الامتياز هو تحقيق أفضل تمثيل يمكن تصوّره ، ذلك النوع من التمثيل الذي يكون فيه كل ممثل فناناً بارعاً دون افتقاد الحدّ الأدنى .

إن المسرحية لا تُسَلَّمْ الى رحمةٍ فرص التفسير ، ذلك هو الفرق ، فالمؤلف يبدع الطريقة التي تنطق بها الكلمات فضلاً عن الكلمات نفسها وقد يحتفظ بالطريقة هذه في مستوى مثالي ، فإذا لم يكن الأمر كذلك فإن الروائي يقيّد يديه تماماً مستسلماً لكل قيود الكاتب المسرحي من أجل ضمان إحكام الدراما الصّرف وتأثيرها المباشر .

ما هي نتيجة تلاحم الظروف ؟

إن موضوع الكتاب يكمن في هذا السؤال ، فقبل كل شيء نرى دائرة معقدة جداً من الرجال والنساء يبدو أنهم قد مارسوا فنّ الحياة بشكل جيد بحيث لا يمكن أخذهم على حين غرّة .

إن الحياة التي يعيشونها قد تطورت الى عملية لا يترك فيها أي شيء لرحمة الصدفة ، وذكاء هؤلاء يعلّل كل شيء فهم يعرفون حقيقتهم ويعرفون ما يريدون

ويفهم أحدهم الآخر تماماً تحت خيمة التعقل التي يحتفظون بها جميعاً .

إنه عالم ساحر متكامل في ذاته ، عالم يحتلّ ركناً في لندن الحديثة . إنه عالم محصّن بعناية من الداخل والخارج ، ولكن مع ذلك هناك أمر غريب تماماً ، إذ ثمة مصادفة منتظمة وشائعة تماماً لم يتهيأ لها هذا العالم أبداً . فأسلوب الحياة في هذا العالم يسير برشاقة طالما أن جميع الرجال والنساء هم في مستوى فن التكافؤ ، كلّهم قد اختبروا الفنّ وهم قادرون على حماية أنفسهم ضدّ الطارئين الوافدين عليهم من مكانٍ آخر .

ولكن في فترات منتظمة لا بدّ أن يكبر صغارهم فتصل فتاة البيت إلى السن الحرج فتصبح على حين غرّة كبيرة في السن بالنسبة لقاعة الدرس فتلتحق بأقرانها الكبار في الأسفل .

بعد ذلك تأتي الصعوبة إذ هناك فاصلة زمنية ما تزال فيها صغيرة جداً بالنسبة للحرية التي يتّبعها الكبار حتى أن الأمر ليبدو كما لو أنها أربكتهم كثيراً بجلوسها هناك محملقة العينين ، فهل أنهم يتغافلونها ببساطة فيستمرون في لعبتهم كما هو الحال من قبل ؟

هل أنهم يحاولون أن يكيّفوا أسلوبهم على ضوء تجربتها ؟

من الواضح أن ليس لديهم نظرية عن نهجهم الصحيح فالمشكلة تبدو وكأنها تداهمهم من جديد في كل مرّة تعاود فيها . في عوالم أخرى كهذه ، غير عوالم لندن الحديثة ، يُتَنبأ بالمشكلة قبل وقوعها ويحتاط لها ، أما المرأة الشابة فتتزوج وتدخل المجتمع حالاً إذ ليس هناك سنّ حرج .

ولكن في أماكن وأزمان مختلفة عن غيرها ، أو بالأحرى من فترة لأخرى في القرن التاسع عشر ، وكانت هذه المشكلة تشكل موقفاً بسيطاً فعلاً وهذا هو موضوع كتاب هنري جيمس .

من الواضح أنه موضوع درامي وهو موقف محدد يثير السؤال عن القضية التي

يثيرها هذا الموقف وبالاجابة عن هذا السؤال يبحث الموضوع .

فما الذي سيفعله هؤلاء الناس وكيف سيحيطون بهذا الارباك ؟

هذا ما يتعيّن على الكتاب أن يبّينه - ضرورة الفعل - وليس صورة الشخصية أو حالة من حالات الفكر .

إن الفكر والشخصية تدخلان في الموضوع بالطبع حالما يتحدد الموقف وتصبح للفتاة شخصيتها الخاصة وطريقتها الخاصة في النظر إلى الأشياء وأسلوبها في الوصول الى النتائج ، وعندها لا بدّ من تفهّم وجهة نظرها . ولكن مهما كان الأمر فإن وجهة النظر هذه لن تشكل الموقف لأنها موجودة هناك من قبل وبشكل عام ، وما ظهور الفتاة في المشهد إلاّ كسائر الناس الآخرين وذلك من أجل توضيح المشهد . إن موضوع الكتاب يكمن في سلوك هؤلاء الناس فليس ثمة عمليات تدريجية في التعبير والتطور يمكن مراقبتها في أذهانهم ، فالمهمّ هنا هو الفعل الذي يقومون به .

إن ادارةالمؤلف الذكية للموضوع يمكن أن تتجنب ضرورة النظر الى دوافعهم الداخلية فهذه تنمّ عنها الإشارات المرئية والمسموعة . إن القصة تجري في الفضاء الرحب نقطة بعد نقطة فترسم مداها من مشهد لآخر فتجدد بذلك الموقف ، ويكون القرار ساخراً جداً ومضحكاً وغير متوقع .

هذا القرار يأتي مفاجئاً للجميع فلا أحد يلاحظ ما يجري حتى ينتهي إلاّ أنه يشرع في الحدوث منذ البداية .

والفتاة **ناندا** التي يفترض فيها أن تكون مراقباً لا حول له ولا طول ، تسيطر على الموقف وتحلّ مشكلة الذين هم اكبر منها سناً . إنها الفتاة الذكية المتخصصة المتماسكة الشخصية من بينهم جميعاً ، فما عليهم إلاّ أن يتركوا كل شيء لبراعتها هي وبذلك يمكن التغلب على الحرج الذي هو حرجهم وليس حرجها هي .

وفي الوقت الذي تكشف فيه عن كل براعتها تكون القصة عند نهايتها وقد أجاب

الفعل على السؤال وطرح القضية . ومهما كانت الفكرة الرئيسية في الكتاب ، مجرّد فعل حدث وحدّد مداه بدقة ، فإن هذه الفكرة لا تحتاج الى من يرويها .

في بضعة مشاهد قد يطرح الشخوص هذه الفكرة على سجيتهم وليس لنا إلاّ النظر ولا حاجة لأن يقف أحد ما ويطلق التفسيرات فالموقف لا يشمل أكثر من مجموعة صغيرةٍ من الناس . فليس ثمة من سبب يجعلهم ينتشرون بعيداً في المكان أو الزمان ، بل على العكس ، إذ أن دقة الموقف هي احدى مميزاته الخاصة .

إن النقطة الاساسية في الموقف هي أنه راجع إلى دائرة صغيرة منتظمة ، وهي حادثة محددة بدقة في حياتهم . وطالما أن أساس الموضوع هو في سلوكهم وفي الطريقة التي يواجهون أو يفشلون في مواجهة هذه الحادثة ، فإن سلوكهم يعبّر بما فيه الكفاية عمّا يجري في أذهانهم ، فليس الأمر كما لو أن الفكرة التي تقوم عليها القصة تطرح من خلال نوع من التحول البطيء أو استبدال لطبيعة نفسية يكون من الضروري فهمتها قبل اصدار الحكم على صدورها .

ماذا يفعل هؤلاء الناس ؟

هذا هو السؤال المباشر فتفكيرهم وشعورهم هو موضوع يتضمّنه الجواب كلّياً . من الواضح أن تلك لم تكن قضية ستريثر على الإطلاق . إن نتائج خياله قد انتشرت في مسافة أبعد بكثير وتشعبت لا على التحديد أبعد من أي شيء فعله هو .

والفعل الذي قام به بُني على نظرته للأشياء وقد انبثق من هذه النظرة منطقياً إلاّ أن فعله هذا في حدّ ذاته لن يقدّم أي معيار لحياته الداخلية .

من ناحية أخرى فإن أناس السن الحرج قد غطى فعلهم على دوافعهم وعواطفهم ـ أو هكذا يمكن أن يصير ـ بواسطة عناية المؤلف البارع ، وهكذا يمكن أن تعرض القصة بمتانة مطلقة بأسلوب واحد اذا أراد المؤلف ذلك وهو فعلاً يختار ذلك ويتوّج السن الحرج النقاش الذي أردت بسطه . أما تتابع الأساليب فإن كل أسلوب

بدوره يشق طريقه نحو مَسْرَحةٍ كاملة للقصة .

على أية حال نحن هنا أمام كتاب واحد يضمّ موضوعاً أريد له أن يكون قادراً على تمثيل نفسه على المسرح من البداية الى النهاية ، رواية واحدة يصبح فيها الأسلوب متيناً متجانساً مثلما يكون في أية رواية .

وليس ثمة طريقة أخرى لحكاية القصة يمكن أن تكون صادقة مع نفسها تماماً . طالما أن الدراما في هذا الكتاب لا تعتمد أبداً على « العهد الذي قطعه المؤلف » وتتعامل كلياً مع الحقائق المباشرة ، فإن أكثر المقاطع الروائية بعداً عن الدرامية ، يصعب أن يثبت في اتجاهه طويلاً بل لا بد من أن يبحث عن عون العرض المشهدي .

فهل حاول أي كاتب معين كتابة رواية خالية من الحوار والمشهد المباشر ، لا شيء على الاطلاق غير انطباع مسهب مغرق في الذاتية ؟

إن مثل هذه الرواية اذا وجدت ستكون نسخة مطابقة لرواية « السنّ الحرج » ، ولما كان كتاب هنري جيمس لا ينحرف أبداً عن النظرة المباشرة المحكمة للحادثة التي تمضي فإن الآخر سيكون منحرفاً كلياً وشاملاً مستذكراً للماضي متأملاً فيه جالباً لا شيء الى الواجهة الأمامية ، لا يمسرح شيئاً من كلام أو فعل .

إن رواية . « وولتربيتر » الخيالية تقترب من هذا الأسلوب اكثر من أية رواية أخرى كما أحسب . في « ماريوس » اذ اجاز أن ندعوها رواية ، يتبرأ الفن الدرامي كليـاً وبشكل لم يحدث من قبل ، من الروائي ليتخلى عنه .

فمشاهد الرواية تصل القارىء عن طريق الإنحراف إذا صحّ التعبير وذلك من خلال همس بيتر المتناغم . ولكنها يجب أن تكون مشاهد فعلاً ، حتى بيتر في أقصى حالات حلمه لا يستطيع أن يحكي قصة ما دون حادثة محددة يعتورها الفعل .

وحينما يشرع ماريوس بالسفر ويزور أحد الفلاسفة أو يدخل كنيسة ، فإن الحادثة تقف خارج الماضي وتتطلع الى العين وتعرض كما يجري حدوثها وهـذه حركة

باتجاه الدراما حتى لو لم تذهب بعيداً .

إن پيتر وهو يتأمل حياة بطله مستغرقاً في الاحساس الشامل لنعمة هذه الحياة وفضيلتها ، تمسك به صور محددة لساعات ومناسبات معينة أما تدفق تأملاته فيتوقف حين يقف عند هذه الصور لجعلها صوراً مرئية ذلك أنها يجب أن تعطي شيئاً من الموضوعية ، شيئاً من الوضوح بوجه الخلفية المعتمة .

باختصار ، ليس ثمة قاصّ يستطيع أن يستخدم طريقة ذاتية دقيقة شخصية خالصة في مقابل طريقة السنّ الحرج .

أما بالنسبة لهذا الكتاب فلا ينهي نقاشاً واحداً وحسب ، بل إنه كذلك عبارة عن نقطة تحوّل تبتدىء نقطة أخرى . وذلك لأنه حينما شاهدنا كيف أن الرواية تتوق تدريجياً إلى حجم وتأثير العمل الممثل محددة عن عمد حريتها في التنقل ، بقي علينا أن نرى كيف أنها تستعيد هذه الحرية حينما يكون هناك سبب وجيه لذلك .

إن تفرّد رواية « السن الحرج » في نوعها كما يبدو ليس من أجل لا شيء ، لقد أوردتها كمثالٍ للأسلوب الدرامي الذي اتّبع بإفراط ، ومن المناسب جداً للنقد الذي يتعرض لذلك أن يحدد الكتاب مغزى سلبياً للقصة وبنتيجة واضحة .

ولكن اذا حان الوقت للإشارة إلى أنه حتى في التعامل مع موضوع درامي كلياً ، فإن الكاتب الروائي قد يجد مبرراً للتمسك بأسلوبه المزيج المتحوّل الذي عهدناه ، وسيظهر أنه يفعل ذلك باستمرار .

أين الأعمار الحرجة الأخرى ، الأعمار العديدة التي قد نتوقعها اذا كانت قيمة لدراما قيمة عظيمة ؟

انني استطيع القول بأن المرء قد يكشف عدداً من الأشياء الصغيرة ، مقاطع درامية قصيرة (ذكرت موباسان كمثال) تسعف الحاجة ولكن لا أعرف بمستوى كتاب هنري جيمس شيئاً آخر .

هناك عدد جمّ من الناس يجدون فكرتهم الرئيسية في مواضيع تتعلق بالفعل ، مواضيع تتعلق بالحادثة كقصة ناندا مثلاً ، ومن الغريب أنهم أحياناً لا يختارون التعامل معها بإحكام شديد .

كيف يتعين على المرء أن يؤكد مبدأ من الواضح أن هناك كتاباً واحداً يؤيده من بين الآلاف من الكتب ؟

إنني أحسب أن لا بد من أن نخرج بنتيجة أولاً ، وهي أن معالجة موضوع بالدقة التي عند هنري جيمس هي أمر صعب للغاية وأن تطبيق الآلاف المؤلفة يمكن ايضاحه الى حد ما بهذه الحقيقة . إن العديد من هذه المواضيع قد يميل الى الدراما اذا كان السبيل اكثر سهولة .

ولا بد أن يكون أسهل للقاص أن يستخدم معرفته الواسعة وأن يغوص الى أذهان شخوصه في محاولة لتفسير أفعالهم ، من أن يجعلهم يفعلون هكذا بحيث تنتفي أية حاجة الى مثل هذا التفسير . أو ربما يلقى اللوم على موقف النقد المتّسم باللامبالاة الطويلة الأمد إزاء مسائل هذه النظرية ، وقد نقول بالتحديد أن ليس في هذه الأسئلة متعة كبيرة يجدها كتاب الرواية .

على أية حال قد نقول انطلاقاً من تجربتنا أن الرواية اكثر احتمالاً للوقوع دون مستواها الدرامي الصحيح من احتمال امتدادها إلى ما بعد هذا المستوى ، ففي معظم الكتب التي من حولنا هناك نوع من الاتكال السهل على المحدّث أو الذي يقوم بالعرض والذي يقف من وراء مشاهد القصة وبإمكانه أن يخبرنا عن كل شيء فيها .

ويبدو أن هذا الراوية أو المحدّث يقدّم نفسه أو يتطوع في عدة حالات دون أن يؤدي للقصة أية خدمة ، بل إنه أحياناً يحرج هذه القصة وذلك حين يقحم موضوع دراما نابضة بالحياة في شكل سرد روائي . وليس للمرء أن يرتاب في وجوده بشكل يناسب المؤلف .

ومن المفيد القدرة على أن تقول ما تريد عن الشخوص وأفعالهم في الكتاب بشكل معبّر ينسجم مع حقيقتهم وبليغ لا يحتاج الى تعليق . مع ذلك فإن رؤية القضية تتكشف تدريجياً وتنساب من وسط الموقف ، ومراقبتها في إتساعها دونما عون خارجي بكل شيء يلزم قوله ، ـ تعّبر عن ذات السطور وأجزاء البناء ـ إن هذه بالتأكيد تجربة منفصلة بالنسبة لقارىء الرواية ، بكل اكتمالها ووضوحها وحدّها الواضح المحدّد .

إنها لقضية تستجدّ في الذاكرة دوماً وتملأ الذهن بشكل مقنع جداً بحيث أن القاص قد يكون على استعداد وتلهّف للوصول إلى هذه النتيجة في أي وقت يوفّر له موضوعه الفرصة .

كم من مرّة تمنيت إسكات صوت المتحدث الذي يفترض فيه أن يكون عوناً لي في تقدير موضوع البحث تقديراً صحيحاً ـ المؤلف (أو صنيعته) ـ الذي يعرف الكثير والذي يصبّ معلوماته على الموضوع ، والذي يتحدث ويتحدث عن قضية يمكن أن تطرح نفسها بدونه .

غالباً ما يكون للمتحدث سبيله الخاص، لا شك في ذلك ، إلاّ أن التأثير الفعال للدراما يهمل في هذه الحالة .

إنه الآن زمن القاص ذي النفس الطويل الذي يغذّ السير من مجلد الى آخر دونما تعب مثلما هي حال سكوديرييه Scudéries ولا كالپرانـديه La Calprendes [١٢] في القديم ولا شك في أن الرواية (يبدو في كل اللغات أيضاً) هي اكثر ميلاً من أي وقت آخر الى الموضوع التصويري الكبير الذي يتطلب مؤرخاً كثير الاطناب ، ولكن بالرغم من ذلك لا بد من وقت لآخر أن يفضل الكاتب الروائي الباعث الدرامي فيلقيه على حدث كبير متكامل ثم يتركه بهذه الصورة إذا شاء .

هنا أيضاً ثمة متسع للمغامرة والتجربة في الرواية وحتى في الوقت الحاضر . ولكن في نفس الوقت يجب الإقرار بأنه هناك الكثير من عدم الرغبة الشاملة لدى رواة القصص في أن يعهدوا بالقصة الى الشخوص فيها ، وهناك أكثر مما ذكرت .

فإذا كانوا أقل درامية بكثيرممّا يجب أن يكونوا عليه ، فمع ذلك لا حاجة للتأكيد بأن الموضوع سيجد غالباً التعبير التام من خلال الأسلوب المتين لرواية « السنّ الحرج » .

إن هذا الكتاب نفسه يشير ، إذا لم يكن له اكثر من الإشارة ، إلى أن الدراما لا تستطيع دوماً أن تفعل كل شيء في الرواية حتى حينما يبدو قلب القصة وكأنه يكمن في فعلها .

من الواضح أن قصة ناندا تقع في شكل مشهدي فقد تمّ تكييفها جيداً للمعالجة كصف من الحوادث أو المناسبات المنفصلة والتي يتطور الموضوع تدريجياً من خلالها .

إلاّ أن السؤال يكمن فيما اذا كانت القصة التي تتطلب وتنشد مثل هذه الخلفية الخاصة جداً ، الذاتية والمتكلفة جداً ، قد رفضت عقلانياً الإذن بتكوين خلفيتها بشكل مؤثر قدر الامكان وبأي وسيلة كانت .

إن عالم ناندا ليس ذلك المجتمع الذي يسلّم به جدلاً ، بل إنه بقعة صغيرة ومحددة جداً . أما بالنسبة لأهداف قصتها فمن المهم أن تعرف وتشاهد بدايتها كما أن أسلوب سرد هذه القصة لا بد أن يأخذ هذه الناحية بنظر الأعتبار بشكل واضح .

إن ناندا وقضيتها لا تقدّمان اذا تركت طبيعة الحضارة من حولها تحوم حولها الشكوك وستكون في الواقع طبيعة غريبة جداً . انني احسب أن هنري جيمس قد قرر أن هذا ما تضمنه الحدث في كتابه ولم يكن في حاجة لأي مزيد ، ذلك أن عالم ناندا الصغير سيتمّ وصفه خلف المشهد دون مزيد من التصوير .

وقد يكون على صواب طالما يتعلق الأمر بالسنّ الحرج ، فسلوك شخصيات القصة ينطوي بالتأكيد على معاني عديدة ، وربما يكون مناسباً بما يكفي لتمثيل سلوكهم العام وطريقتهم بالاضافة الى موقفهم في طليعة الصورة ، وقد تعطى حلقة السيدة بروكنهام وجماعتها العجيبة كل تأثير مطلوب .

إلاّ أن السؤال عموماً يضعني أمام حدود درامية واضحة وهذا ما دعاني لاثارته . إننا الآن أمام صعوبة لا يتسع لها بشكل خاص الأسلوب الدرامي بكل صرامته ، وهي مشكلة لا تقف مع قوة هذا الأسلوب في صفّ .

وبالنسبة للعديد من مشاكل الرواية كما رأينا ، فإن هذا الأسلوب يأتي بالآداة الصحيحة بدقة ، ويضفي الشرعية ويمنح القصة تأثيراً مباشراً وهو في هذا ملك خاص .

أما بالنسبة لوضع وتأسيس جزء من الحدث فهو سلطة عليا . ولكن أينما كان الموضوع لا يتعلق بوضع الحدث أمام العيان ، بل بعلاقة الحدث بما يحيطه ، فإن الدراما الصارمة هنا تعتبر عائقاً .

إن عين المؤلف المتطلعة والقادرة على مسح وتعميم الاحساس بما تراه ، ستواجه هذه الصعوبة بشكل طبيعي أكثر .

لقد شهدنا مرات ومرات الدراما التي تزيد من قوة الصورة وتضخمها والآن عُكست العملية .

من وجهة نظر القارىء الذي يشاهد العرض ، فإن المشهد الدرامي محكم نابض بالحياة إلاّ أنه مشهد ضيق ليس له عمق كبير كما أن طبيعة الجوّ العام لا تحدثنا شيئاً عن داخل الفضاء .

ومن المحتمل إذن أنه ما لم يعقب هذه النظرة الدقيقة المباشرة مسح أوسع يقف في واجهة الصورة من وجهة نظر أبعد بكثير ، فإن خلفية الحدث وأسلوب الحياة الذي نبعت منه سوف يفشل في صياغة انطباعه الكامل .

هذا ما تصل اليه بحيث أن شكل المسرحية ومعه أيضاً الرواية ذات الأسلوب الدرامي الصرف يكبح جماحها في التعبير عن العلائق البعيدة في مشهدها . إن الشكل المسرحي بالطبع قادر على التعبير عن هذه العلائق ولو اتيحت له يد حاذقة فقد يؤدي ذلك

بدقة كأي سردٍ وصفي . ولكنه بالضرورة يؤدي هذا بجهد أكبر بكثير من القدرة على تكوين الصور والتي تمتلكها يد الكاتب الروائي ، وهذا عموماً ، سبب وجيه ما زال يجعل الروائي البارع يتمسك به بكل ما يبتغيه في طرح كل امتيازاته .

من الممكن تصور رواية عارية الخلفية مثل مسرحية من مسرحيات راسين [١٣] ، فقد تكون هناك قصة ، تشوه نتيجتها الصحيحة أية إشارة للحياة المستمرة فيها وراء الفعل .

قد يفكر المرء بقصة أميرة كليف Cleve وهي تعوم بسكون في الفضاء دون أية اشارة لدعامة مرئية في عالمٍ مثير ، وهناك بلا شك لا شيء يجنى من انزال الفعل السليم الى الأرض ووضعه في اطاره ، انها دراما عاطفية لا تحتاج إلاّ إلى أن تتجسّد في الشخوص قدر المستطاع بمعزل عن أي من الأشياء المصورة التي تحيط بها ، بدون أي شيء عدا الموروث من الأساليب الرفيعة ، والذي يلازم أسماءها الكبيرة .

ولكن أينما كانت نتيجة الفعل تعتمد على زمانها ومكانها ، فإن الروائي يتحول بشكل طبيعي الى الأسلوب الواضح اذا لم يكن ثمة سبب معروف لرفضه .

في رواية « السنّ الحرج » اذا رجعنا إليها مرة أخرى ربما نجد مثل هذا السبب ، فجمال التناسق القوي انما هو بالطبع قيمة في حدّ ذاته وقد يكون من العظمة بحيث يؤكد كونه عملاً فنياً بارعاً .

إلاّ أن العمل البارع يتحقق حينما يهدف الكاتب الروائي الى عرض السيرة الشاملة لقصته من خلال فعل معين ، وفي الفعل وحده ، وذلك لأن طاقته في دعم الدراما تصويرياً إنما تكمن هناك اذا شاء الإستفادة منها .

الفصل الرابع عشر

بلزاك

قد يكون الأصرار على هذا الموضوع أمراً غير ضروري طالما أن الروائي يفعل ذلك عملياً وباستعدادٍ كاف . وقلّما وجدنا كاتباً روائياً يدفع بنكران ذاته إلى ما وراء العقل رافضاً الطريق السهل متنكباً الطريق الصعب دونما سبب وجيه .

ولكن من أجل التأكـد من خرق القاعدة الصحيحة في نقطة مناسبة وليس قبل ذلك ، من أجل الأستفادة من الليّن حينما تصبح الشدّة غير مجدية ، عند ذلك فقط يتعيّن أيضاً استخدام الطريقتين ، من الطرف السهل الى الطرف الصعب ثم العودة مرة أخرى .

إن الطرف الصعب في الرواية هو القاعدة الدرامية المطلقة التامة . فلو وصلنا إلى هذا الطرف من النهاية الأخرى ،وكّنا قد ابتدأنا بالخلاصة التصويرية ثم تقدّمنا من هناك إلى الدراما ، فإننا سنواجه نفس المراحل بشكل معكوس . وأحسب أننا الآن نقيم بشكل أفضل اختيارات بلزاك التي تلازم مصادر الكاتب الروائي .

إن حالة بلزاك هي حالة يجب تناولها بشكل مباشر ، فإذا جازف المرء بالخوض في بلزاك مباشرة في بداية النقد ، فمن الصعب ايجاد الخط الصحيح من خلال خضمّ الجيّد والرديء في كتبه وثمة الكثير منه مما هو قوي بارز .

إن الأمر ليبدو أوّل وهلة كما لو أن جيده ورديئه على حد سواء كانا واضحين تماماً ولا يمكن الخطأ فيهما . إن حبه الشديد للحياة ، خياله المجنح ، صدقه وكذبه ، هذه الأشياء تغطي كل مساحة الكوميديا التي بينهما ولا يصعب على أي شخص أن يدرك التأثير الكامل لكل منهما . بلزاك كاتب ضخم ولكن ذوقه مقيت وماذا هناك مما يقال فيه ؟

هذا ما قيل عنه مرات عديدة في كلمات مختلفة بحيث لا حاجة ثانية لقوله في احتمال واحد من عشرة آلاف .

وأستطيع القول بأن هذا هو الجانب الذي يعرضه بلزاك وحينما يحاول ناقدٌ ما أن يواجهه مباشرة فإن وضوحه يخفي كل شيء آخر . ولكن اذا تجاوزه المرء متلمّساً طريق فنّ الكاتب الروائي في مكان آخر ، ثم يعود إليه بنتائج معينة ومحددة ، فإن سمته الأساسية تبرز بطريقة جديدة تماماً .

أما رداءته فهي جلية مثلما هي في السابق فليس هناك جديد في اكتشافه عن ذلك ، على أن عظمته على أية حال تكتسي مسحة مختلفة فلم تعد كما كانت من قبل سطحاً منبسطاً جلياً .

إن لها أعماقاً وأبعاداً داخلية لم تظهر حتى الآن ، وهي تجتذب النقد مقدمة توضيحاً كافياً للأفكار ـ التي تجمعت محض صدفة ـ . ويمكن العثور على أكثر التأثيرات ندرة وغرابة في الرواية الواحد بعد الآخر عند بلزاك ، ما وراء جبهته الصاخبة . إن بلزاك يشرح كل شيء وأن الصعوبة الوحيدة هي معرفة من أين تكون البداية . على سبيل المثال يبتهج بلزاك بشكل خاص بتأثير الصورة الشاملة الذي يفيد في مسرحية الفعل ، فهو باستمرار يستخدمها ويجعلها تنسجم مع هدفه ببراعة فائقة جداً .

إن هذا التأثير انما هو اكثر من عونٍ ذلك أنه يصبح نوعاً من القوة الدافعة وضعت في الفعل عند البداية ، كما أن قيمة هذا التأثير في أعظم أحوالها ، يمكن رؤيتها في كتب

مثل « كاهن القرية » Le Curé de village و« الأب كوريو » Père Goriot و« البحث عن المطلق » La Recherche de L'Absolu و« أوجيني كرانديه » Eugénie Grandet وربما في هذا الأخير على الأغلب .

في الواقع أينما يتطلب موضوعه الاقامة الآمنة في محيطه وأينما تكون الخلفية شرطاً أساسياً في القصة ، فإن بلزاك لا يستعجل استحداث الفعل الذي يمكنه الانتظار دوماً ، حينما يوفّر لنفسه الفرصة التي يحتاجها لتضخيم القوة التي ستدفع الدراما الآن في طريقها .

ولا أحد يغيّر مثل هذا الانتباه كما يفعل بلزاك في العديد من كتبه أو إجمالاً في أفضلها ، في بداية المشهد ، بل انه بوضوح يعتبر هذه الصور التمهيدية مهمة تماماً مثل أهمية الحوادث التي تنطوي عليها .

وهكذا في رواية « الأب كوريو » تتجمّع بتروّ كل الحياة الحافلة لمنزل فوكيه وتختزن إلى الحد الكافي حينما تنطلق القصة الى الأمام باندفاعة قوية .

وفي الوقت الذي نصل فيه إلى القصة نفسها ، فإن منزل فوكيه يصبح بمثابة انطباعٍ تكوّن كليّاً وتهيّأ للضربة الأخيرة بمجيء الدراما .

إن أي شيء قد يحدث هناك سيحصل على العون كله من البداية دونما مزيد من الضجيج ، فالحقيقة المطلقة للمنزل ونزلائه توضع مباشرة على الفعل .

وحينما تأتي حكاية كوريو الى الواجهة الأمامية فقد عادت الآن أكبر من كونها حكاية رجل عجوز وأعدائه . إن كوريو الآن إنما هو واحد من نزلاء عائلة فوكيه وأن الحقيقة المجردة كافية الآن لتمييزه وعزله عن بقية الشيوخ البائسين .

مهما يفعل فإنه يحمل معه التجربة اليومية لذلك البيت الحقير ووجبات الطعام المصحوبة بالجلبة والضجّة التافهة مع الأم فوكيه البائسة الجائعة المضجرة ولو أن السيدة توجرز كانت قد التقت بها بشكل وِدّي لكان أن فهمت كل واحدة الأخرى في مستهل اللقاء .

لقد تجمعت في أشواق كوريو إلى بناته الأنيقات كل أصوات وتأوهات وروائع منزله المرعب فعمّقت وزادت من قوّة قصته البائسة . إن اهتمام بلزاك في خلق المشهد لهذا السبب ، هو في الواقع اهتمام اقتصادي وليس مجرد طريقة لتهيئة خشبة المسرح لاستقبال الدراما ، بل إنه استعداد في الشخصية والطاقة من أجل الدراما حينما تبدأ .

إن صوره عن المدن الريفية أيضاً ، عن **ساومور** ، **ليموج** ، **أنكوليم** ، لها ذات الدور الذي تؤديه في مشاهد الحياة الريفية . إن بلزاك حينما يشرع في وصف مدينة أو منزل أو معمل فقد يكون في البداية متشككاً على الدوام في الأستسلام كلياً لرغبته الملحة الصادقة في الحصول على الحقائق .

هناك فترات يبدو فيها أن معرفته بالحقائق والتي لا تنضب ستنقله حيثما تشاء إلى أن يدوّن هدفُه الواعي على الورق كلَّ ما يعرفه . إن رغبةَ الوصف من أجل الوصف تتملكه ، رغبة جامحة لوضع كل التفصيلات في مكانها سواء كانت هناك حاجة لذلك أم لا .

هكذا هي الحال وهي كذلك من وقت لآخر من دون شك ، ولا شيء أكثر مشقة من حيوية بلزاك وفرحه وانتصاره حينما أفلح بشكل واضح في ان تناسى تماماً أنه كاتب روائي . وحقّ له أن يفخر في **كرانديه** أو **كوريو** أو **لونسيان** بالطبع إلاّ أن قلبه لم يثب الى الأعلى أبداً كما قد يظن البعض مثلما هي الحال حينما يجد فرصة للحديث عن المال أو التجارة أو الفنّ الايطالي .

مع ذلك فإن النتيجة في النهاية هي ذات النتيجة دوماً ، فعندما أنهى بحثه الطويل بين أثاث الأحياء التي يراد بعث الحياة فيها ، عمد إلى خلق مشهد سيسير فيه الفعل بالسرعة التي يريدها هو دون فقدان أي شيء من تأكيده اللازم .

لقد أوضح باختصار الطريقة التي بها سيؤدي الأحساس التصويري الذي بلغ المستوى اللازم ، إلى تعجيل عمل الدراما ،وسيصبح عاملاً مؤثراً في الكتاب بدلاً من أن يظلّ مجرّد مقدمة تزويقية كما قد تبدو عليه .

هكذا كان **بلزاك** قادراً على أن يضمّ في كتاب قصير ـ لم يكتب كتاباً مطوّلاً أبداً ـ مثل هذا التأثير الجماهيري ، تأثير الحوادث ، وفوق كل ذلك تأثير الزمن . ولا أحد يعرف كيف يضغط تجربة كبيرة جداً في مئتين أو ثلاثمائة صفحة كما فعل بلزاك بنجاح .

ولست قادراً على الاعتقاد بأن هذا راجع في الأقل الى اندماج كتبه اندماجاً محكماً في نظام متفرد ، بل استطيع الاعتقاد عموماً بأن كتاب بلزاك يضحيّ اكثر مما يكسب بسبب تكرار الأسماء القديمة التي استعملها من قبل في مكان آخر . إنها لعبة مسلّية ولكن ما هو هدفها بالضبط ؟

أنا لا أتحدث عن « النتيجة » الأعتيادية حيث حظوظ شخص ما تتبعها مرحلة أخرى ، وحيث أن القسم الثاني هو ببساطة استمرار للقسم الأول في خط مباشر .

ولكن ماذا عن الفكرة المشهورة في جعل الكتاب بعد الآخر يتشابك ويتداخل مع البقية وذلك بواسطة اطلاق بطل أحد القصص لكي يبرز بهذا الشكل الغامض أو ذاك في بضع قصص أخرى ؟

أنني أحسب أن النظرية هي أن الشخوص في الخلفية وعند زوايا الفعل ، اذا كانوا ـ **راستنياك وكاموزو ونوسانجا** ـ يحتفظون بالحياة التي نالوها في مكان آخر وبهذه الوسيلة يفعمون القصة التي يعاودون الظهور فيها بالحيوية .

نحن مستغرقون في هذه اللحظة في شخص آخر . ونحن نكتشف من بين معارفه عدداً من الناس الذين نعرفهم من قبل ، وهذه الحقيقة يفترض أن تضيف لقصة الرجل الذي في الواجهة ثقلا وتأثيراً ، وهذا الرجل ذاته من المحتمل أننا كنا قد التقيناه عرضاً في كتاب آخر .

يفترض في هذه الحقيقة ، لا بل يجب ان تجعل موقفه حقيقياً معقولاً بحيث أننا نجده محاطاً بأصدقائنا المعروفين وهذا هو السبب الفني للبراعة المدهشة التي استطاع بلزاك بها أن يحتفظ بهم جميعاً في المسرحية .

إنني أعتبر براعته تبدو أقل فنية وأكثر ميكانيكية مما كانت عليه في الماضي ، ولست أتذكر كم هي الأخطاء القليلة والتناقضات التي أتّهم بها بلزاك في نقل شخصياته واعادة تنسيقهم ، ولكن حين تتحقق لديه الدقة ، يظل السؤال عن تأثيرها في فنه الروائي قائماً .

إنني أعالج السؤال من وجهة نظر واحدة وحسب ، وذلك حينما أبحث فيما اذا كان لكثافة الحياة في العديد من المقاطع القصيرة في قصصه فعلاً أن تدين بأي شيء للتنقل المستمر بين الرجال والنساء من كتاب لآخر .

لنفترض الآن ان بلزاك سيبعث الحياة والحظوظ في لوسيان دي روبيمبريه وأن امرأة تظهر صدفة في قصته تتحول لتكون دلفين ابنة كوريو التي نتذكرها جيداً .

إننا نعرف الكثير عن ماضي دلفين كما كان ولكن هذا الماضي لا ينسجم كلياً مع هذا الظرف الراهن من قصة لوسيان . إنه يرجع الى مغامرة أخرى حيث كان له شأن كبير جداً في مغامرة حدثت قبل أن نسمع بلوسيان تماماً . أما بالنسبة لقصته وبالنسبة للحقيقة التي ربما تقترن بها ، فإن هذا يعتمد لوحده على فهمنا لعالمه وتجربته فلو أن غراميات دلفين القديمة لا تشكل جزءاً من القصة ، فإن معرفتنا السابقة بدلفين ليس لها أن تنفعنا بلوسيان ، بل إنها تحطّ من قوة تأثيره ، وتقيم علاقة ليس لها أدنى صلة به ، علاقة بين دلفين والقارىء والتي ليس لها إلاّ أن تعيق نظرتنا للعالم كما يراه لوسيان .

أما عن الشخوص في مستويات الفعل البعيدة (إن موقف دلفين هو قصته) فليس ثمة ما يتوقع اكثر من أهميتهم بالنسبة لهدف الفعل في صدر الصورة . هذا كل ما يمكن استخدامه في الكتاب وكل مزيد سيأتون به سيظلّ دون جدوى ولا طائل تحته ، بل ربما يصبح مصدر حرج . إن الناس الذين لا يحصون في الكوميديا والذين يحملون معهم سلسلة ممتدة من العلائق القديمة من كتاب إلى آخر قد يضفون على الكوميديا عموماً سمة الوحدة التي يطمح فيها بلزاك وهذه مسألة أخرى .

إلاّ أن مثل هؤلاء الناس الذين يظهرون صدفة وعرضاً في أية قصة منفردة ، لا بد

في هذا الوقت أن يعزلوا حياتهم التي لا علاقة لها بالموضوع ، فإذا فشلوا في طرح هذه الحياة فإنهم سيؤثرون في وحدة القصة وسيربكون حقيقتها .

إن طاقة بلزاك الفريدة في وضع الأشياء في إطارها إنما هي طاقة لا تفسّر وعليه فإن بناء « الكوميديا الانسانية »[١٤]وهو بناء صناعي الى حد كبير وقد أقحم عليها حينما اتسع هدفه ، هذا البناء لا يزيد من قيمة أفضل كتبه عن طريق ضمّ الأجزاء المتناثرة سوية في نسيج ضخم .

إن استكمال التجربة التي تعرض من خلال هذه الأشياء - هو ذاته بالضبط - اكثر تعبيراً على أية حال ، فإذا انتزعت هذه الأشياء من سياقها فإن ذلك كله راجع إلى مهارتها . ولذلك أعود الى الطريقة التي يطرح بها بلزاك مخزونه الهائل من الحقائق حينما يشرع في سرد قصة ما ويجعل لهذه الحقائق تأثيرها في الفعل الذي جاء به الى واجهة الصورة .

وأحسب أنه قلما يعتبر هذه الحقائق مادة يتعيّن اخفاؤها وأنها يجب ان تقدم ضمناً في الدراما نفسها . وهو قانع تماماً بأن يعرض انطباعه الخاص عن المنظر العام للقصة عرضاً متروّياً يضعنا في النهاية عند مركز الفعل . بعد ذلك يتقدم الفعل باحتياطي من النشاط يعززه في طرق عدة .

وفي الفصل التالي سأبحث في الأكثر أهمية من بين هذه الحقائق كما أراها ، ولكن في الوقت نفسه ربما أختار حقيقة أخرى نجدها غالباً في أعمال بلزاك وهو دوماً محتاج إليها في آخر الأمر .

إن هذه الحقيقة لا يحتاجها أفضل كتبه إلاّ أن النتيجة التي أهدف إليها تستثير الاهتمام بحد ذاتها وهي تتوق الى ناقد حيثما حدثت . هذه النتيجة تظهر كيف ان الكاتب الروائي في هدفه العام لرفع قوة صورته بواسطة الدراما ، سيعكس العملية أحياناً وبشكل مدروس من أجل انقاذ قوة المسرحية من ان تصبح تحريفاً لا مبرر له . اذا كانت الرواية تهدف دوماً الى إظهار الحقيقة ، فإن هناك أوقاتاً يصبح فيها الأسلوب

الدرامي عبئاً عليها أكثر وطأة وأكثر فشلاً . وهذا ما يترك القصة تتحدث بنفسها ولكنها قد تقول عندئذ ما لا يركن إليه العقل . هذا الأسلوب لا بد من كبحه والحدّ منه وتخفيف وقعه من أجل الحصول على أفضل نتائجه . باختصار ، حيثما يميل الفعل الى أن يبدو غير مستساغ فنّياً ، وقد حُمِّل ما لا يطيق وأصبح فعلاً رومانتيكياً ، فقد جعل يبدو اكثر من ذلك ، أقل مجازفة واكثر واقعية عن طريق اللجوء الى فنّ صانع الصورة .

لا ينكر أن لبلزاك مبرره المألوف في البحث حواليه عن أية وسيلة ممكنة للتلطيف من المخاطر وهذا ما يقال أيضاً عن الاقرار بقصة لا تصدق . لقد كان تطلعه الى الحقيقة دوماً في صراع مع رغبته الشديدة في المعجزات وأن الأسلوب الذي تمتزج فيه هذه المعجزات هو الاهتمام الرئيسي لبعض كتبه .

انظر على سبيل المثال رواية « كبرياء وبؤس المومسات » Splendeurs et Misere de Courtisanes فهو يحاول بيد أن يكتب رواية عن الأخلاق الباريسية ، وباليد الأخرى رواية خيالية بوليسية وأن يعدل تماماً في الإثنتين .

إن « خادع الموت » Trompe-La-Mort نابليون الجريمة ،واستر المومس الموهوبة محظية البلاط يمثلان الحكاية الخيالية ، أما بلزاك فيكلف نفسه بأن يتمثل الحكاية المسرفة في دراسة لحياة واقعية .

اذا كان بلزاك يستطيع أن يغرس الحكاية بقوة في خلفية الواقع ، فإن كذبها قد يتخفّى وقد يسير الكتاب كله نحو مشهد من **الكوميديا الانسانية** وقد تؤخذ على أنها جزء من الواقع بنفس المستوى الذي عليه رواية « أوجيني كرانديه » أو رواية « القريب الفقير » .

ذلك هو هدفه الواضح ، ولو أن روايته الغرامية فقط كانت أقل بهرجة بقليل ، أو أن الحقيقة التي يعالجها كانت أقل صدقاً ، فلن تكون أمامه أية صعوبة في احراز ذلك وسيقيّد الفعل بمكانه بواسطة البداية التصويرية .

إن المشكلة هي أن فكرة بلزاك عن اشباع الجريمة هي فكرة طائشة مثلما أن إمساكه بالحقائق هو إمساك قوي بحيث أن عنصراً مستحيلاً يلقى على أسلوبه في ضمّ الاثنين .

ليفعل ما يشاء فإن روايته الغرامية تظلّ زائفة بشكل صارخ في مقابلتها للواقع ، فهناك هوة كبيرة بين الصور الرائعة للمدينة في رواية « أوهام ضائعة » والدراما المسرحية Theatrical drama للمتهم القديم الذي تقدمه هذه الصور .

مع ذلك فإن أسلوبه كان صحيحاً ولو أن من الخطأ أن تتملك بلزاك مثل هذه الأساليب دوماً في وقت ربما كان فيه قد رفض زيفه .

في أعمال رجل آخر وحيث لا يوجد مثل هذا الفصل الشديد بين الحق والباطل وحيث يندمج الاثنان في شيء يختلف عنهما ، في أعمال ديكنز يتبع الأسلوب الذي أشير إليه بنجاح اكبر بكثير وثمة في أي من كتب ديكنز المتأخرة ، نجد أوضح مثال على ذلك .

لقد تم تذكيري من قبل بكلمة ستيفنسون حول هذا الموضوع فقد أوضح كيف أن طريقة ديكنز في معالجة العلاقات الغرامية كانت تؤدي تدريجياً إليها من خلال مشاهد مأهولة عن الشخصية والفكاهة بحيث يكون عالمه عالماً واقعياً مألوف الطبيعة في الوقت الذي تبدأ الحبكة الروائية عنده بالتعقد .

إن ديكنز يعطي نفسه حيزاً كبيراً لكي يكوّن الانطباع بنوع الحقيقة التي يطلبها قبل الشروع بالتركيز على الفعل غير القابل للتصديق في ذروة الحدث .

إن رواية « المنزل المنعزل » Bleak House خير مثال على ذلك إذ يقترب من الذروة الملونة في ذلك الكتاب بمهارة كبيرة وبحذر ، كل ذلك بأسلوبه الذي يحكمه أيّما إحكام .

إن تياراً منطلقاً لحياة متنوعة ينساب باتجاه معينّ بشكل موثوق في البداية بحيث أن مداه وانتشاره اكثر وضوحاً من حركته . إن الكتاب عبارة عن استعراض شامل لعدد

من الناس غريبي الأطوار يبعثون المتعة في النفس ، وأن الأسلوب الاستطرادي يتمّ التخلّي عنه تدريجياً فقط ، كذلك يدفع السرد القصصي الى نقطة معينة .

ها نحن في عمق القصة نغذّ السير الى الحدث المأساوي الأخير دون أن نلحظ أبداً أن روايتنا الأخلاقية قد تحولت الى دراما رومانسية تختتمها جريمة غامضة .

إن ديكنز يجيد ذلك أفضل بكثير من بلزاك ذلك أن خياله غير منقسم على نفسه مثل خيال بلزاك . فالعالم الذي يضع فيه سكمبول وبيهام باجرز ، كان عالماً يسهل عليه أن يضمّ ليدي ديدلوك وذلك بالرغم من أنها قد ترجع الى المرح فإنهم بالتأكيد ليسوا من نفس التربة .

إن هؤلاء مثلها هي أيضاً ، هم في نفس الزاوية بالنسبة للحقيقة الموضوعية فهم يتشعبون في طريق واحدة ، أما هي ففي طريق آخر ، فهم على هذا الأساس يصنعون نوعاً من الواقع يستوعب روايتها الغرامية .

لقد أنقذ ديكنز من كتابة كتابين في آنٍ واحد، إنّ واحداً من هذين الكتابين يكفيه تماماً .

لقد عبّر ذلك الكتاب عن العالم المثير المدهش المنعش الذي يعيشه بنفسه بتحوّله المستمر في جميع القيم ، ثم إنه لا يعرف عالماً آخر . إن الأسلوب الذي استنبطه أخيراً لنفسه كان الأسلوب الذي يحتاجه تماماً . وربما كان هناك الكثير مما يمكن قوله عنه ، ذلك أنه ليس بسيطاً أبداً ولكنني معني فقط بنقطة أو نقطتين فيه . أن السمة الرئيسية التي اعتبرها هي هذا الادخال الواعي لدراما محرّفة في مشهد أُعدّ من قبل للشهادة لها ـ مشهد نابض بالحياة ـ بحيث يفترض التصديق ، غريب جداً بحيث أن كل شيء تقريباً قد يحدث هناك بشكل طبيعي .

إن النتيجة التي يحصل عليها ديكنز من الصورة في رواياته اذا قوبلت بالفعل ، إنما تستعمل كنوع من البرهان على الفعل وهي بالتأكيد تشبع مهمتها بشكل مدهش في

أحسن أعماله ـ الأحسن من وجهة النظر هذه ـ . « المنزل المنعزل » « دمبي وابنه » أو « صديقنا المشترك » .

إن عشقه الذي لا علاج له للغموض المعقد اذا كان يجري معه فعلاً قد قضى بالتأكيد على كل التوقعات وليس حتى « دوريت مارشال سي » أو فلورا أو عمة مستر إيف ، يستطيعون أن يفعلوا شيئاً لانجاز قصة كليناميز . ولكن طالما انه كان مقتنعاً برواية غرامية صريحة تماماً ، فإن كل شيء قد جرى على ما يرام وأن الحياة الرائعة التي رسمها كانت متهيئة لاستقبالها والاسراع بها .

إن بلمبر والسيدة پيپشن والآنسة توكس وآل بود سنابس وتويملو فينيرنكز كلهم يسهمون بفائض طاقتهم في قوة الدراما ، الدراما التي ربما لا يؤدون فيها دوراً ولكنها تعتمد عليهم في تهيئة مشهد ملائم وخلفية مستحسنة وعالمٍ متناسق . هم يؤدون هذا بل اكثر بحيث أن التفكير لحظة واحدة بخضوعهم لبنية الرواية العامة والتي هي أقل بكثير إثارة للاهتمام منهم ، يعدّ بمثابة شتيمة لهم .

ولكن أسلوب ديكنز هو أسلوب سليم وجيّد ولا يقلل منه استخدامه للأغراض التافهة نسبياً . من الغريب أنه لا بد أن يكون قد عرف كيف يخترع مثل هذا المشهد ثم لم يجد دراما أفضل تمثله ، وهذا غريب ويبدو أغرب من ذلك عند كل قراءة جديدة .

على أن هذا لا يؤثر في تناوله لموضوع معيّن وهو ما أبحثه هنا . إن الحياة التي يبتدعها ثم يوزعها على اليمين واليسار في كتاب مثل « المنزل المنعزل » قبل أن ينكبّ على قصته ، وأسميّها صورته ذلك أن الصورة مؤثرة وليس الفعل الدرامي ، هذه الحياة تعرض العالمَ الذي يتعين على ليدي ديدلوك فيه أن تقترف جريمة قتل ، وضباب بطانة المحكمة العليا الذي تمتدّ منه مكيدة الكتاب .

إنها خلاصة موقف بعناصره المنتشرة بعيداً والتي تمسّ حياة العديدين ثمّ تضمّهم إليها فترسم انطباعاً عنهم جميعاً .

إنها خلاصة تصويرية عموماً متكاملة مثل أي من نظرات **ثاكري** الواسعة . إلاّ أنني كنت قد ذكرت من قبل كيف أن الصورة بشكل محتوم عند ديكنز ، على عكس الصورة عند ثاكري ، تعرض في شكل فعلٍ مشهدي وهذه حالة من صميم الموضوع .

إن هذا الاحساس بالحياة كله الممتد من المحاكم التي يلفّها الضباب إلى أهـواء **تشزني وولد** ، من كروك والآنسة **فلايت** والسير **لايسستر** **وفولومنيا** ، تعرض كحادثة أو سلسلةٍ من المناسبات الخاصة وليس كقصة عامة . بيدة النظرة أبداً أو قلما تكون كذلك على غرار طريقة ثاكري .

إن ديكنز باستمرار يلازم المشهد المباشر حتى اذا كان موضوعه غير درامي ، فهو على الدوام اكثر استعداداً للعمل في الفعل والحوار من أن يقوم بالوصف الى حد كبير ، وهو اكثر سعادة في أن يضع الشخصية بعد الأخرى أمامنا أثناء حديث الرجـل أو المرأة أو سلوكهما في ساعة معينة وفي مكان معين من أن يعكس لنا إحساساً مسهباً لأسلوبهما في الحياة .

إن حياة الآنسة فلايت على يد **ثاكري** مثلاً ستصبح أسطـورة يتـمّ استذكارهـا والتأمل فيها وتوضيحها بواسطة نظرات عابرة لأساليبها وأطوارها الغريبة .

أما عند ديكنز فهي دوماً كائن بشري ضئيل يظهر في مشهد ضمـن مجموعـة ، مخلوق محسوس تؤدي دورها الصغير ، فهي درامية دوماً . ثم إن ديكنز باستخدامه هذا الأسلوب في كل مكان ـ حتى في حالة الآنسة فلايت ـ وحتى حينما يكون هدفه تصويرياً اذا صحّ التعبير ، يراد منه ابراز الاحساس بالخلفية المتنوعة النابضة بالحياة ، فإنه يضطر الى جعل شخوصه تتبلور وتأخذ شكلاً محدداً بدقة اذا كان عليهم أن يؤثروا ، وهذا هو السبب الذي يجعله يهبط الى ذريعة تصنيف شخصياته مع لعبة أو عبارة يتعين عليهم أن يأتوا بها معهم في كل مرة يظهرون بها . إن الفرص أمامهم محددة بدقة ولا يعينهم المؤلف بأن يتروى في النظر الى حياتهم ويرسم خطوط هذه الحياة بشكل جلي واضح .

إن فلايت ، سناكزبي ، تشادباند والبقية الباقية منهم أياً كانوا ، لا بد أن يكونوا جميعاً ضمن حدود ضيقة ،ضمن المشاهد القليلة المخصصة لهم فإذا فشل أحدهم في هذا الوقت أو ذاك فليس ذلك بالأمر المدهش فوجه الغرابة هو أن معظمهم ينجح ببراعة كبيرة . إن ديكنز بترجمته هذه الصورة إلى فعل قد اختار اكثر الأساليب الحاحاً للمعالجة ، ولكن هذه هي الطريقة السليمة دوماً بالنسبة له . لقد كان غير قادر على اتباع الأسلوب الآخر بشكل ملفت للنظر حينما كانت يده من وقت لآخر تجرّب صنع صورة على غرار طريقة ثاكري محاولاً تلخيص إحساس معين بالحياة الاجتماعية بين آل فينيرنكز Veneerings وبين الحياة الرسمية لآل بارناكلز Barnacles ومعالجته لذلك معالجة شاملة في الواقع .

وقلما يكون مطمئناً بعيداً عن حادثة معينة في ساعة معينة . ولكن بالرغم من كون العرض الفعلي درامياً بهذا الشكل ، فإن كتبه في الحقيقة نماذج للمشهد المصوّر الذي يبدأ وينتشر تدريجياً من أجل خلق عالم ينسجم مع الدراما التي لا تستطيع ان تحدث في الحال ، الدراما التي تصبح رواية غرامية عارية اذا وقفت بمفردها .

لقد عرّج ستيفنسون على هذه النقطة فيما يتعلق بديكنز وذلك بابتكاره نفس الأسلوب لقصة من تأليفه فكتاب « الباحث عن السفن الغارقة » The Wrecker قصد فيه أيضاً أن يدخل بشكل بارع حيلة مفاجئة محرّفة إلى حياة مستمرة جديرة بالثقة .

لقد عرف بالطبع ، بدقة ما كان يفعله ، حيثما اتّبع كما أحسب غريزة لا تتّفق مع أصول النقد النزيه ، إن هدف كتاب « الباحث عن السفن الغارقة » يدور حولها وقد تحقق ببراعة نادرة . ولكنني أشك فيما اذا كان ستيفنسون نفسه قد لاحظ أنه في كل أعماله أو معظمها تقريباً كان يستعمل وسيلة من نفس النوع .

لقد تحدث عن نزعته التلقائية نحو القصة التي يسردها المتكلم كما لو أنها اختيار جاء محض صدفة وربما لم يدرك كيف أن هذه القصة منطقياً قد لازمت من الموضوعات التي اجتذبته في المقام الأول . لقد كانت موضوعات رومانتيكية ثابتة ، درامية بشكل

يفيض بالحيوية ، ولم تسنح له الفرصة أبداً لاستعمال ضمير المتكلم من أجل احداث التأثير الذي بحثته منذ فترة مضت ودوره في تعزيز جمال القصة الخالصة .

لقد أسميت ذلك الخطوة الأولى نحو مسرحة القصة وهكذا هي الحال في كتاب مثل « إزموند » رواية أخلاقية صوّرت بشمولية .

إن الأمر اكبر من هذا في كتاب مثل : « سيد بالانتريه » The Master of Ballantrae حيث يكون الموضوع جزءاً من فعل مؤثر محبوك بدقة . إن أهمية عرض ذلك كقصة شخص معين ووضعها على لسان رجل كان هناك في مكان الحادث هي في هذا الكتاب لها من القيمة ما لتحويل الدراما إلى صورة والمرور بها من خلال مخيّلة شخصٍ ما ثمّ تحديد ردّ فعله إزاء ها .

ومثلما أن الصورة في « إزموند » قد تعززت وزادت جمالاً ، فإن الدراما في « بالانتريه » هي الأخرى قد اكتسبت تناسقاً وخصوصية بواسطة أسلوب العرض .

إن للأسلوب نفسه تأثيراً مختلفاً بما ينسجم مع الموضوع الذي يستخدم فيه كبقعةٍ من ذات اللون الرمادي ربما تعتّم السطح الأبيض وتضيء الأسود .

إن استخدام ضمير المتكلم في رواية « إزموند » يرفع الكتاب باتجاه الدراما في حين أنه في « بالانتريه » يقحم الكتاب في الاتجاه الآخر ، نحو الانطباع المصور .

هذا ما يبدو عليه ولكن قد يستطيع النقد تجاوز التمييز الدقيق .

الفصل الخامس عشر

بلزاك والتفصيلات الدقيقة

أما بالنسبة لايقاع الحياة الخاص وإثارتها ، الحياة التي ما وراء القصة ، فإن طريقة بلزاك في ايجادها والتعبير عنها هي طريقة ممتعة دوماً . ويبدو أنه يبحث عن هذه الحياة باستعداد كبير ، ليس في طبيعة الرجال والنساء الذين يصنع القصةَ فعلُهم ، أو أن البداية ليست هناك ، بل في شوارعهم وبيوتهم وغرفهم .

إن بلزاك لا يستطيع أن يفكّر في شخصياته بمعزل عن البيوت التي يقطنونها ، فتخيّل مخلوق بشري بالنسبة لبلزاك إنما يعني تخّيل المقاطعة ، المدينة ، أو ركن المدينة أو البناية التي عند منعطف الشارع ، بعض الغرف المفروشة ثم أخيراً الرجل أو المرأة التي تعيش فيها .

بلزاك لا يقنع بأن يكون مغزى وجود هذا الكائن مفهوماً بأية حال دونما معرفة دقيقة بالأشياء التي تحيط به . إن هذا الايمان يضفي نكهة خاصة على العديد من الصفحات التي يصف فيها كيف يتمّ الإقتراب من المدخل ، وكيف أن الممرّ يؤدي الى السلّم وكيف توضع كراسي الإستقبال في المنزل الذي يراد منه ان يكون مشهداً لروايته .

إن هذه المقاطع الوصفية واضحة وعملية وهي تعرض كتمهيد ضروري للقصة ، أو كموضوع لا بد أن يعالج بوضوح مرة والى الأبد قبل أن تسير القصة الى الأمام ،

وينقل بلزاك ثقته هذه للقارىء ، إنه يفرض عليه إيمانه بالحاجة الى الدقة والتكامل وهو على يقين كامل بأن كل التفصيلات لا بد أن تُعرف نزولاً إلى مزهريات الورد على الرفّ أو القدور والأواني في خزانة الأواني بحيث أن قارئه لا يشرع في السؤال عنها . إن كل شيء قد جعل ليظهر مهماً كما يشعر بأهميته المؤلف .

وتمكن مشاهدة هذا الأسلوب جيداً في روايته « أوجيني كرانديه » كما أن وصف بيت البخيل ، ذلك البيت القديم المنعزل الكبير في **ساومور** هو وصف واضح دقيق مخترع ، ولم تبذل أية محاولة لدسّ الاحساس بالمكان عن طريق الاشارات والأضواء الجانبية .

إن بلزاك يرتقي اليه ويسير خلاله بثبات حتى تكتمل معلوماتنا الأساسية ثمّ يتركه هناك . ويبدو أنه لا توجد هناك براعة في مثل هذا الأسلوب ذلك أن معالجة للحقائق اكثر خفة وتحفظاً واكثر تلميحاً وأقل توضيحاً ربما يتوقع منها أن تحدث تأثيراً أعمق .

في الواقع إن طريقة بلزاك الثابتة ليست تلك الطريقة التي تمر في معظم الأيدي ، بل إنها ستعرض ذلك النوع من الوصف الذي تغامر فيه العين دون ادراك ، المقدمة التي أنجزت على ضوء ما يمليه الضمير ولكنها لا تحمل لنا شيئاً .

مع ذلك فإن بلزاك يحتال للأمر بأن يجعل المقدمة تقول كل شيء والتفسير البسيط لذلك هو أنه يعرف كل شيء اكثر من أي شخص آخر .

إن المكان موجود في مخيلته وليس بالنسبة له مجرد إحساس بالمكان بزواياه المعتمة وأبعاده غير الثابتة التي تأخذ بالتحديد فقط حين يلامسها ويسبرُها بعباراته .

إن كاتباً من نوع آخر ، كاتباً انطباعياً مدركاً لتأثير المشهد أكثر من المشهد نفسه يتقدم بشكل محتوم نحو أسلوب آخر ، هذا الكاتب اذا حاول ممارسة أسلوب بلزاك فإن عليه أن يتلمس سبيله بشكلٍ تجريبيّ مضيفاً حقيقة إلى أخرى وسيتألف وصفه من تلك الكمية من التفصيلات الميكانيكية التي لا تكوّن أية صورة . إن بلزاك مستغرق كلياً في

الصورة التي يكونها بحيث أنه قادر على اعادة تكوينها شيئاً فشيئاً ، حقيقة بعد حقيقة دون أن تفقد تأثيرها ككل ، إنه قادر على أن يبدأ من حافة المشهد ، من شارع يضمّ منازل قديمة ، من عتبة بيت عتيق ويترك وراءه تأكيداً قويّاً وانطباعاً ناطقاً كلما تقدم .

وحين ينتهي وصفه وتكون آخر التفصيلات في مكانها ، يكون منزل آل كرانديه قد تمّ بناؤه بدقة حسب متطلبات القصة محرزاً كل أهمية يريدها بلزاك من ذلك . حالياً يمكن أن نرى أنه يتطلب الكثير ،ولقد قلت بأن الدراما عنده تمتلك دوماً فائدة ارتداد القوة التي اختزنت لها سلفاً في الصورة الشاملة ولو أن في هذه الصورة قد انضمّت مصائر وأخلاق الرجال والنساء من آل كرانديه وجيرانهم ، فإن جزءاً كبيراً منها هو المشهد المادي ونفس الجدران التي ستشهد الأحداث القادمة .

ان شخصية كرانديه البخيل العجوز تستعاد في الذهن فعلاً وتناقش بالتفصيل في كل ظروف ماضيه ، ولكن المنزل أيضاً في الداخل والخارج يوضع تحت المساهمة الجادة ويستخدم كلياً في القصة . إنه حضور وتأثير له قيمته في كل القصة وله قيمته بشكل خاص في موضوع أساسي بالنسبة لتأثير الكتاب ، موضوع يصعب النهوض به في أي طريقة اخرى اذا حصلت .

وعن هذا سأتحدث بعد هنيهة ولكن الذي يمكن ملاحظته في الحال هو كيف أن منزل كرانديه مثل منزل فوكيه يساعد الكتاب في تلمس طريقه .

إنه يجسّد كل ماضي المالك العجوز ثم يقرنه بشكل ملموس بالفعل حينما تبدأ القصة . إن الخلاصة المحكمة لحياة كرانديه الأولى والغرض الدقيق المتين لبناء سعادته وازدهاره ، توضع في صيغة صورة « البيت القارس المرعب والصامت في النهاية القصوى من المدينة » ، ومن حيث تتوسع الدراما بدورها مرة أخرى .

كيف حصل لبلزاك أن يكون المشهد الصحيح بالضبط في ذهنه ، المنزل الذي يعبرّ تماماً عن مسرحية المثلة وكل علائقها، ذلك بالطبع هو سرّ بلزاك إذْ أن أسلوبه لا

يشكل أي شيء بمعزل عن طبيعة خياله . إن استخدامه للمشهد مسألة أخرى ، ثم من الممكن تقدير ما قد اهدرته البداية البليدة من تأثيره الشامل ومغزى الأساس الأخلاقي والاجتماعي لقصته . عليه أن يصوّر شخصية معينة وسيرة حياة وهو يفعل ذلك الى حدّ بعيد عن طريق وصف المنزل . أما ما وراء كرانديه ونوع الوجود الذي فرض على ربة بيته فتحتاج الدراما إلى القليل من التحضيرات .

ولا بدّ لأبنة البخيل **أوجيني** مع أمّها أن يقفا بوضوح في المقدمة ، إلاّ أن لمسات قليلة جداً كافية لأن تبعث فيهما الحياة في مسكنهما الظليل . إنهما امرأتان بسيطتان صبورتان مخلصتان وبين هيمنة الرجل العجوز ورتابة الروتين القروي يمكن فهم أوجيني وأمها بسهولة .

إن مصير الفتاة بالنسبة للاثنتين الطموحتين ، وأعوانهما من كل جانب ـ آل كروشوتان وآل كراسينستي ـ هم أشخاص ثانويون يكفي تقديمهم من خلال ظهورهم مع مجموعة في مساء ضمّ عشرة حسنة مع آل كرانديه .

ويسهم في ذلك رسم الصورة التخطيطية للخادمة الذكية الشجاعة **نانو** ثم تأتي بعد ذلك الصورة التي هيأها بلزاك للفعل والتي تبدأ مع وصول **شارلس** ابن عم **أوجيني** الصغير وغير المعروف .

إن كل مادة الدراما باستثناء شارلس ، تنطوي في الإنطباع الأول على ربة البيت والمدينة الريفية الصغيرة كما أن قصة أوجيني منطوية فيها وأن علاقتها الغرامية منذ لحظة بدئها ترث حقيقة واستمرارية التجربة . شارلس نفسه هو شخص خفيف الظلّ بحيث لا توجد هناك حاجة في حاله هذه لتقديمه أبداً ، بل إن نظرة واحدة إليه تكفي لاظهار سحر اناقته المبهجة .

إن وظيفته الوحيدة في القصة هي خلق الحلم الطويل في حياة أوجيني ولا يحتاج لذلك الى أي شيء سوى بغضه لآل كروشوتان وكراسينستي ولذلك فهم ، وبينهم

أوجيني ، ينهضون بأعباء تأثيره قبل ظهوره في الأحداث ، هم بسمتِهم الريفية البليدة وهي بجهلها الذي يستثير الإحساس .

إن المشهد كله على حافة الفعل ، مليء بالأصداء الصامتة وأن أول حركة ستوقظهم . لقد وضعت الفتاة كما هي والظروف التي تحيط بها معروفة كما هي ليس لها إلاّ أن تصنع حكايتها كما تشاء ، ولا ينقص الأمر شيء سوى الحقائق البسيطة ، أما تأثيرها فلا أساس له .

وعلى هذا الأساس تتملص القصة من بدايتها دونما تردد ، بمعنى آخر إنها قصة صغيرة جداً ولا تنطوي على شيء سوى التدفق السريع في عاطفة أوجيني ، ثم بعد ذلك تعلقها الشديد بتذكر هذه العاطفة . وقد تبدو هذه البساطة وكأنها تقلل من مهارة تمهيد بلزاك للقصة . وحيثما كان هناك القليل في طريق الحادثة أو تعارض في الشخصية مما يجب اعداده ، وحيثما كانت الشخوص اكثر وضوحاً وبساطة لا يقف أمامهم شيء ، فليس ثمة صعوبة في تكوين مشهد معبّر للدراما ولحقائقها القليلة .

إن ما يقع في خط القصة الرئيسي هو أن أوجيني تقع في حبّ إبن عمّها تودّعه حينما يذهب طلباً للثروة في جزر الهند الغربية وتنتظره بثقة عدة سنوات ثم تكتشف اخلاصه لها عندما يعود .

أما موت أمّها ثم موت أبيها من بعد فهما الحادثتان الوحيدتان اللتان وقعتا في فترة غياب شارلس الطويل . في الواقع هذا أمر بسيط ولكنه نوع من أنواع القصة ومن اكثرها ارباكاً في العرض .

إن المادة ضئيلة ولكنها مع ذلك تغطي عدة سنوات وأن على القصة بطريقة أو أخرى أن تعرض مدى السنوات هذه دون الاستعانة بمادة ملموسة فعالة لحشوها . إن كل موضوع القصة يضيع ما لم نتحسّس الزحف البطيء للزمن حينما كانت أوجيني تنتظر ، ولكن ما الذي هناك في حياتها مما يحسب له حسابه في الزمن لاجتياز الفاصلة

الزمنية والكشف عن مداها ؟

إن على بلزاك أن يكوّن إحساساً كبيراً بالفراغ ، كما أن « أوجيني كرانديه » تضمّ موضوعاً صعب المراس بلا شك . في مثل هذه الحالة أحسب أن الرغبة الأولى لأي قاص ستكون في إطالة قصة وحدتها عن طريق إحكام صورة حالتها الفكرية مطوّلاً بذلك سجلّ التوقع والأمل البائس .

فإذا لم يصبها شيء من الخارج على نحو معين ، فإن الزمن لا بد أن يمتلىء بالدراما الطويلة لتجربتها الداخلية وسيلقى مركز القصة عندئذ في ضميرها الذي سيتجسّد فيه الهبوط التدريجي لعاطفتها ابتداءً من الحداثة المتوهجة الى مستوى العادة اليومية ومن هناك ثانية إلى الشعور المثبّط بالتحرر من الأوهام .

من السهل تصور الشكل الذي سيأخذه الكتاب ، ومن أجل ضمان قيمته الكاملة بالنسبة لمعاناة أوجيني الرتيبة ، فإن القصة ستعرض من وجهة نظرها كلياً ، أمّا الحقائق الخارجية لوجودها فسيمكن مشاهدتها جميعاً من خلال عينيها مكونة مادّة لفكرها .

يتعيّن علينا أن نعيش مع أوجيني على الدوام ، يجب أن نشاركها طقوسها الدينية صباح مساء في الصيف والشتاء وهي تجلس في البيت الساكن تصغي الى أصوات الحياة في الشارع في وقت اشرقت فيه الشمس للآخرين وليس لها ، في وقتٍ خفُتَ فيه الضوء وأعولت الريح وتساقط الجليد يغمر المدينة المزدحمة ، وما تزال أوجيني تريد الجلوس عند شباكها ، وما زال يتعين علينا أن نتابع تدفق تأملاتها المستسلمة عديمة الشكوى الى أن يستطيع المؤلف أخيراً أن يقرر أن خمس سنوات أو عشر أو أي عدد آخر مهما كان ، قد تمّ عرضها بشكل وافٍ في مرورها المرعب وأن شارلس قد يرجع الآن من الجزر .

هكذا ستكون وهذا ما يجب أن تكون عليه وربّما يتحسس الكاتب الروائي ذلك بسهولة . وكيف تعرض الإشارة الى الزمن على غير ذلك ، حيث هناك القليل جداً مما

يعرض خلال حقائق درامية ؟

ولكن معالجة بلزاك للقصة لم نكن نتوقعها البتة . لقد طرح القصة بأسلوب جدير بالملاحظة كأنموذج جيد لحرية الحركة التي منحته إياها عبقرية تصويرية كبيرة . إن القصة بمشهد بلزاك هذا ومكانه وزمانه اللذين يعرضان بشكل متكامل ، تُعنى بنفسها في كل جانب مع الحدّ الأدنى من تسبب المشاكل بالنسبة له .

إن مشكلته الحقيقية تنتهي حينما يبدأ الفعل وهو بالرغم من ذلك لم يتأثر بصعوبة عرض الاحساس بالزمن .

إن خطة « أوجيني كرانديه » التي ينهض بها الكتاب ، يبدو أنها وضعت دون أي اعتبار لحاجة القصة الرئيسية والأكثر الحاحاً . في حين أن الأمر لو كان عند كاتب آخر فإنه سيستعمل كل وسيلة مستطاعة لتحديد تأثير توالي السنين ، أما بلزاك فهو حرّ في رواية القصة بشكل صريح كما يشاء .

وبالنسبة لأوجيني فإن المغامرة العظيمة والوحيدة في حياتها قد احتوتها الأيام القليلة أو الأسابيع التي استغرقتها زيارته الأولى ولا شيء يمكن مقارنته مع تلك الاثارة .

بلزاك يضمّ هذه الحادثة في الكتاب ومثلما هي ضخمة شاملة في حياتها ، يقف عندها ثم يحكمها غير مهتم بأن الحادثة في الكتاب وفي تأثيرها الكامل إنما هي فقط بداية قصة أوجيني أو مقدمة لسنوات الانتظار والترقب .

ويمتد وصفه لها بعيداً جداً رغم أنه كان قد كتب ثلثي الكتاب في الوقت الذي كان فيه الشاب قد أرسل في النهاية الى الجزر . إن هذا يعني أن فترة القصة ـ وهي الحقيقة الأساسية فيها ـ، لا يعيرها أي اعتبار بعد استهلال الحدث . وهناك لا توجد تقريباً أية صورة لحركة السنوات البطيئة . ثمة تسجيل بطيء وموجز للقليل من الأحداث التي تحتل مساحة عريضة . إن بلزاك لا يجد مشقة في أن يجلس مع أوجيني عند الغروب بينما تتعاقب الفصول وليس مثله من يلبث في المكان يحدّق بتعاطف في

ظهرها ويستطلع بلطفٍ رقة شعورها .

إنه بالفعل قادر على استهلال أحد المقاطع بالاعلان التلقائي : « خمس سنوات مضت في هذا الطريق » كما لو أنه ينتسب الى نمط رواة القصة الذين يتصورون أن الزمن قد يُعبّر عنه بمجرّد ذكر طوله .

مع ذلك فهناك في هذا الكتاب زمن بالتأكيد ـ الزمن الذي يتوانى ويتسكع ـ إلى أن تكون الفتاة قد خسرت في شبابها وسقطت في الحفرة المعتمة التي من الواضح أنها لن ترحل منها ثانية أبداً . يستطيع بلزاك أن يعالج القصة بالإختصار الذي يريده ، يستطيع أن يسجّل تجربة أوجيني البسيطة من الخارج ، ومع ذلك يجعل اضمحلال أملها اليافع يظهر بشكل تدريجي متطاول بما يلائم الحاجة ، كل هذا لأنه قد هيأ من قبل شعوراً كاملاً وثابتاً بالصورة التي رسمها لآل كرانديه .

لقد تضمنت صورته التمهيدية عرضاً للزمن وضمنت الإحساس بها بدقة متناهية بحيث لم تعد هناك ضرورة للعودة اليها ثانية . إن الرتابة في بيت كرانديه هي من الوضوح الشديد بحيث لا تنسى فمنظر الفتاة وأمّها وهما يعيشان حياة منعزلة في ظل تسلط الطاغية العجوز إنما هو شعور يلازم قصتهما إلى النهاية .

وتتكامل أيامهما المرعبة فتملأ العام كلّه دون أي خرق لرتابته ، والعام التالي والذي يليه هو ذات العام ، باستثناء أن حقارة كرانديه العجوز تزداد كلما ازدادت ثروته فالحاضر كالماضي والمستقبل من شأنه ان يطيل الحاضر .

في مشهد كهذا يصبح اذعان أوجيني الشديد في منتصف العمر حقيقة ملموسة يكتشفها الحدس وتقبل حالاً دون مزيد من الاصرار ، إنها كامنة في المشهد منذ البداية حتى اثناء القصة القصيرة لشبابها . ولا حاجة للوقوف عند جوانب خيبتها الطويلة وذلك لأن طاقتها على التحمّل وامانتها قد تمّ تكوينهما بشكل كامل في الكتاب قبل أن يوضعا تحت الإختبار . « خمس سنوات مضت » يقول بلزاك، ولكن قبل أن يقولها

نستطيع نحن أن نرى هذه السنوات تبدأ وتنتهي بالفتاة وهي تندفع نحو وحدتها مستنزفة طراوتها ، ولكن دون استسلامها المطبق الذي تجلس فيه وتنتظر .

إن اللاتناهي والرتابة والصمت التي لا بد أن يمسك بها كاتب آخر بعض الشيء بعد عرض الحادثة القصيرة لزيارة شارلس ، يمسك بها بلزاك كلها وهو يستطيع أن ينهي كتابه دون تأخير طويل . لقد حقق المدخل المدروس للفعل هدفه من خلال صورة البيت وساكنيه وأعطى بلزاك ذلك التأثير الذي يحتاجه الفعل حاجة ملحة فأصبح في حدّ ذاته على الأقل قادراً على اكتساب تأثير الزمن .

وليس ثمة شك في أن القصة تستفيد فائدة كبرى اذا عولجت بطريقة بلزاك اكثر من معالجتها على أنها حياة فتاة بائسة تدرس من الداخل .

في هذه الحالة ربما يكون من السهل أن يبدو الموضوع مهلهلاً لأن الحقيقة هي أن أوجيني لا تمتلك جوهر شخصية يجعلها تبعث في القصة مزيداً من المتعة مفترضين أن ذلك قد شوهد من خلال عينيها .

إنها طيبة صادقة متعبّدة ولكنها تفتقر الى الشعر ، الى الإيقاع الداخليّ الذي قد يصنع من عواطفها البسيطة دراما حيّة . لقد كان بلزاك دوماً مفرطاً في النثرية بالنسبة لأحداث التأثير الفعال ، فشخوصه الأبرياء - ما لم يكونوا غرباء بالأضافة الى كونهم أبرياء مثل بون أو كوريو - يعيشون في عالم لا يستأهل مشقة البحث . كما أن أهمية أوجيني ستقل بشكل أكيد ولن ترفع منها المساهمة الحميمة في علاقتها الغرامية ، بل من الأفضل جداً النظر إليها من الخارج كما يفعل بلزاك في معظم الأحيان وأن ملاحظة الحوادث التي تصيبها يفترض دوماً أن تكون صورة الزمن المتباطىء من الممكن صياغتها والمحافظة عليها .

أما بالنسبة لهذا فليس لبلزاك عذر في أن يكون قلقاً ، فمن المؤكد أنه قادر على فعل ما يريد بموضوع القصة وأن يعرضه بشكل سليم وأن يخُضِعَهُ من أجل احداث نتيجة كما لو أنه سيفشل في فهم إحساس فتاة طيبة .

وأنا لا استطيع أن أتصور أن قيمة الصورة التي يكوّنها الكاتب الروائي كتمهيد لمسرحيتهِ ، يمكن تحقيقها بشكل أكثر قوة مما تحققت في هذا الكتاب حيث توقعنا منها الكثير .

إن أوجيني فتاة نموذجية ذات نزعة طبيعية بالنسبة لأي كاتب روائي قدير ، وهي تمثل القدرة على تجسيد ذروة القصة عن طريق تحديدها بأقل ما يمكن عند الوصول إليها . لا بد من أن تكتمل الذروة ، وأن تضيف لمسة تجعل الكتاب كلاً عضوياً متكاملاً ، تلك هي مهمة الذروة وهي المهمة الوحيدة .

ولا بدّ أيضاً أن تكون الذروة حرة في فعل ما يلزم فعله دون أي تحوّل غير ضروري عن هذه المهمة وليس ثمة شيء يقتضي صرفها عن ذلك مما يمكن بحثه وانجازه في مرحلة مبكرة .

إن الذروة المتمثلة في كرانديه ليست نقطة درامية وليست حادثة منفردة ، بل إنها تكمن في الشعور المثبط الذي يزحف ببطء شديد على أمل أوجيني .

وبحذر وعناية يحجم بلزاك عن جعل الكتاب يعتمد على أي شيء مألوف جداً كالاكتشاف المفاجىء لحاجة الرجل الشاب للايمان ، ولكن أسوأ انواع اليأس لم يحدث بهذه الطريقة ، ينقضّ كالضربة المفاجئة فينسلّ إلى الحياة وينتشر بشكل لا يدركه العقل .

إن خيانة شارلس الأخيرة هي بمثابة الخاتمة للدراما التي قد اكتملت عملياً بدونها . فهنا إذن ذروة تصويرية في الأساس ، إحساس بالتحول والاندثار يحتاج أول ما يحتاج الى مزيد من الوقت ، ويتقدم بلزاك إليها بذكاء حادّ بحيث أن خلاصة موجزة لبعض الحقائق الجليّة هي كل المطلوب حين الوصول إلى النقطة الحاسمة .

ولكن بلزاك ينقذ ذروته أو بكلمات أخرى ، ينقذها من الاطناب الشديد الذي يبدو من أول نظرة أنها ستجلبه ، بلزاك لا يترك لها شيئاً تستكمله عدا اللمسة

الضرورية ، الحركة التي تعلن وترضي هدف الكتاب .

وهناك ذات القوة التي تفعل فعلها في المادة ، بل إنها أكثر إعاقة وهذا ما يتضح في رواية « البحث عن المطلق » ،

إن موضوع تلك القصة الرائعة هو بالطبع تطور فكرة راسخة وقد واجه بلزاك مهمة العرض البطيء لشدة انهيار شخص ما من خلال سلسلةٍ من الثورات لا تختلف طريق الواحدة عن الأخرى إلاّ في العنف المتزايد .

فالمواطن الشاب الرائع والناجح في دواي وعمود الجلال الأخلاقي العريق في إقليم الفلاندرز ، يسحب ويجذب إلى تجاربه الفاجعة بسبب الفشل الواضح (كما هو مقتنع) لكل من هذه التجارب على التوالي ، ففي كل مرة تضعه تفتيشاته على حافة الاستسلام « للحقيقة المطلقة » ، حجر الفلاسفة ، وفي كل مرة من هذه المرات تكون الصورة أكثر إشراقاً من قبل ، فالنجاح والثروة تكفي لتعميق خسائره آلاف الأضعاف وتتأكد هذه الصورة بمحاولة واحدة أخرى ، فلا بد من العثور على المال الذي يحققها .

وهكذا يتم نسيان كل اهتمام آخر في الحياة فتهدر كبرياؤه وسمعته ويتعرى تدريجياً منزله الرائع من كنوزه وتقع عائلته في أسر الفاقة ، وهو نفسه يموت إنساناً منحطاً مجنوناً وفي قبضته بالتأكيد النجاح هذه المرة .

هذا هو كل الأمر وبحركة مباشرة ثابتة لا بد أن يستمر الكتاب يكرر نتيجة واحدة مع حدة متنامية ـ دوماً عند مستوى الأمل الرفيع، وحالة اليأس الشديدة متهيئة دوماً لرفعها وزيادة حدتها اكثر بقليل .

وليس ثمة أي تطور من خلال أي نوع من الحوادث ، فالحيرة ذاتها والضربة ذاتها تتكرر مرات ومرات وبثبات وأكثر فجيعة من أي وقت مضى .

هنا أيضاً في الصورة الافتتاحية يكدّس بلزاك احتياطيَّ التأثر الذي يحتاجه ، فهو يدرك المصدر الهائل للشرف والثروة والقيمة والتقاليد التي ورثتها عوائل من مثل عائلة

« كليه »Claes أمراء التجارة من ذوي المنزلة الكريمة ، حكام المدن الغنية وحماة الفن العظيم .

ويعرّج بنا على منزل « كليه » بعمارته الرائعة ولوحاته وأثاثه الغامق وفضته اللامعة وحديقته ـ التي تضمّ ماندر من الزنابق ـ لقد صبّ بلزاك خياله في هذا المشهد وانها بالتأكيد لفرصة يتوق إليها . إن بلزاك يعرف المكان عن ظهر غيب ولذلك فإن وصفه له جاء في أحسن أسلوب منهجيّ .

وتنثال صورة الأشياء كلها ، صورة من ابداع ريشة **هلباين** [١٥] بكل التفاصيل المنسقة والتعبير عن الأخلاق الحسنة والذوق السليم والموقف الصلب .

وقد يقترب بلزاك من مثل هذا العالم الذي أبدعه كما شاء هو ، دون تردد في متطلبات القصة المتكررة ، فالخراب الطويل الأمد الذي سببه جنون الرجل يعرض تدريجياً حينما يتجرد المشهد المرئي ويتلاشى .

ثم تبلى روحه المعنوية وتنهار صحته العقلية ، وقد زاد في ذلك أن الضربات المتوالية التي تقع في المشهد بدلاً من أن تفقد قوتها (بالنسبة للمشاهد) عن طريق الاعادة ، فإنها تتجدد وتزداد بواسطة منظر الخراب المنتشر حواليه في الوقت الذي تلقى فيه اشياؤه الثمينة في النفقات المهلكة لبحوثه . إن غيابها هو العلاقة الظاهرة لاستسلامه الشخصي لفكرته ، وفي كل مرّة يقذف إلى حالة يأسه ، يكون الخراب الذي وضع فيه في المشهد عند بداية الكتاب ، اكثر وضوحاً من قبل .

فالخراب يعمّ الصورة التي رسمها كلّها ويدخر لعائلته ، ثم الى أبعد من ذلك الى أقاربه والحاشية المحترمة من حوله . إن موقفه الأن موقف مهزوز ووضعه في عالم هلباين الجميل وضع مقوّض سرعان ما يتحطم تدريجياً كلما امتدّ جنونه .

وبعد أن أنشأ بلزاك ذلك العالم وقام بتأثيثه بقوة وكثافة ، فهو يستطيع الآن أن يتباطأ في قلبه حسب ما تمليه الحاجة للتأثير الصاعد في قصته . لقد أبدع بلزاك الكثير

بحيث أن هناك الكثير مما يراد هدمه ولن يكتمل الحطام إلاّ أخيراً بالصرخة المحتضرة لانتصار الرجل .

وهكذا فإن ذروة القصة في « كراندية » تُدَّخر قبل فوات الأوان في الصورة الوصفية . وانني لأحسب أن ليس ثمة حاجة للتأكيد على القيمة الجمالية لاقتصاد من هذا النوع . إن كل شخص يحسّ بالقوة الكبيرة للذروة التي تأخذ مكانها دون جهد ، بل حينما يحين الوقت مقارنة بتلك التي يكون فيها اللحن والنبرة المبالغة شيئين يدركهما الفهم .

إن طريقة كتابة الرواية يبدو أنها طريقة تتسم بالادراك المبكر والحدس المسبق المستمرين ، ذلك أن الصفحة التالية هي اكثر اهمية من الصفحة التي تحت اليد ، فهي ما تزال على مسافة وتؤدي عملها سراً بالنيابة عنها الصفحة الحالية .

إن الكاتب يثير نقطة ثم يحتفظ بها في ذات الوقت ، يصل إلى نتيجة ثم يمسك بها إلى أن يحين الوقت المناسب لاستخدامها في الصفحة المراد استعمالها فيها .

لا بد أن يكون الكاتب مسروراً والناقد في فرحة كبيرة حينما تنجح الضربة في شكل بارز ، والكاتب الروائي يشعر بنفس الفرحة حين يحقق هذا العمل الفذ ولكن الكاتب يحقق ثانية حينما يفهمه وحين يقتنع بشكل طبيعي مشروع بالشعوز بأنه قد أدرك هذه الضربة أو العمل الفذ ببراعة فنية .

إلاّ أن هذا العمل الرائع يقضى عليه بالطبع اذا قدّم بطريقة متكلفة تعوزها اللباقة لأن فنّ التمهيد لا يعود فناً اذا تنكر لنفسه في البداية ملفتاً الأنظار لهدفه .

وعلى وجه التحديد فإنه لا يمكن تحديد سماته ـ إلاّ عندما يبلغ نهايته لأنه فنّ عرض الأحساس الذي يراد تكوينه فيما بعد ولكنه يتملص من الظهور في هذه اللحظة .

إن التنوع الخاص الذي كنت أبحثه هو الذي يجيده بلزاك كل الاجادة وقد تظهر سيطرته عليه بشكل اكثر وضوحاً لو نظرت الى كتاب لم يجر على مثاله في هذا الخصوص . ولكل ما تقدم فإنه الطف من معظم كتب بلزاك .

الفصل السادس عشر

آنا كارنينا

ها هي رواية « آنا كارنينا » أعود إليها الآن ليس بسبب جمالها واتساقها ، وليس لأنها رائعة من روائع فن التصوير الروائي ومن أعظمها أسلوباً وظلالاً وتداخلاً في اللون والنغم ، ولكن لأنها فعلاً تظهر بجلاء تام نتيجة قد تضيع بسبب الحاجة الى تدبير مؤقت .

ليس ثمة شك في أن تولستوي قد دمّر كتاباً رائعاً برفضه التمهّل عند أي نوع من أنواع المقدمة التصويرية . لا شيء البتة من هذا في القصة ويستذكر القارىء ذلك .

إن الكتاب كله تقريباً هو مشهديّ Scenic من الصفحة الأولى إلى الأخيرة ، إنه سلسلة من مناسبات معينة يمثلها وينطق بها حشد من الناس المعنّيين بها . وأن كل مشهد من هذه المشاهد ينتشر أمام المراقب الذي يرقب الشخوص ويستمع الى حوارهم ، ففي أية نقطة من القصة ليس ثمة أي تعميم تقريباً . وأعتقد أن في كل صفحة بالتأكيد عدا القليل جداً من مئات الصفحات ، قد تمّ بالضبط تحديد الساعة والمكان .

هناك شيء يحدث أو يناقش ، أو على أية حال إنها حادثة تنفرد بها نظرة مباشرة . إن خطة الكتاب في الواقع هي درامية بالتأكيد ولا تسمح باخرية التي يستخدمها بلزاك ، حرية العرض واستحضار الأحداث لكي يصوّر اسلوب الحياة التي تحياها شخوصه ، أو من أجل أن يقدم انطباعاً موجزاً لتأريخهم . بل إنه يبسط المشهد كله كما

يقع موضحاً كل شيء بالفعل الدرامي . وهذا عمل فذّ استثنائي اذا أخذنا بنظر الاعتبار مقدار التجربة التي يضطلع بعرضها مُدخِلاً في ذلك العديد من حياة الأشخاص ومصائرهم .

وما يزال هذا العمل اكثر استثنائية اذا أخذنا طبيعة القصة بنظر الاعتبار والتي ليست في الواقع درامية على الاطلاق ولكنها عبارة عن مقارنة تصويرية إذ تقف آنا وعلاقتها الغرامية في جانب ، ويقف ليفن وعلاقته في الجانب الآخر .

وهذه المقارنة تمتد وتتعمق خلال الكتاب ولكنها لا تؤدي الى أيّ صدام بينهما فلا تعارض ولا دراما . إنها نتيجة تحوّل محتوم بطيء يمتد الى تفاصيل دقيقة من خلال حياتين تتجمع البقية حول كل منهما - وهذا بالضبط موضوعٌ لا أحد غير تولستوي بقبضته القوية ، يفكر في معالجته مشهدياً .

وهكذا على أية حال يعالجه تولستوي ومن الواضح أنه لا يشعر أبداً بالرغبة في الانفصال عن مسيرة أحداثه أو في صهر تفصيلاته الهائلة في نظرة شاملة . وهذا يعني أن عليه أن يكتب كتاباً مسهباً جداً فيه العديد العديد من المشاهد إلاّ أنه لم يكن ليعترض على ذلك .

بالطبع إن من خطة الكتاب فقط أن تكون « آنا كارنينا » رواية درامية تماماً فأسلوبها في العمل اكثر انسيابية وهنا يسمح تولستوي فعلاً لنفسه بالحرية كما يشاء . في الرواية التي تتسم بالدراما المحضة ، تسود وجهة نظر القارىء كما رأينا فليس ثمة « النفاذ الى ما وراء » الشخوص والكشف عن أفكارهم . فمثل هذه السمة الثابتة غير واردة على أية صورة حتى بالنسبة لتولستوي الى حد كبير في كتبه ، كما انه لايتردد أبداً في أن يعرّي ذهن أيّ من شخصياته في أية لحظة اذا بدا أن ذلك يفيد في تأثير أو إنسيابية المشهد .

وهكذا نتعرف بسرعة على وعي العديد منهم ذلك أن يد تولستوي دوماً خفيفة

سريعة مثلما هي يد عريضة . إن تولستوي يمسك بفكرة الرجل العابرة وهي في رأسه حينما يتكلم ، ورغم أنها قد لا تكون اكثر من حالة شك غامضة أو خيالاً فارغاً ، فإنها بشكل أو آخر سمة من سمات الرجل نفسه وعلامة لوجوده وصدى لايقاعه الداخلي .

واستطيع القول بأنه ابتداء من آنا وبقية الشخصيات في طليعة الصورة تقريباً الى القلة من الناس في الخلفية ، الى الطفل الأحمر العجيب الذي يكشف عنه في أحد الفصول الأخيرة ، الى ليڤن تكشف عنه المربية المنتصرة ، كل واحدة من هذه إنما هي مركز الرؤية كل منها يطل على عالم غير عالم الآخرين ونحن نعرف هذا العالم .

إن تولستوي يعبّر دونما جهد جهيد عن تجارب هؤلاء جميعاً ، ويكشف عن وطأتها الشديدة على حياة الانسان أو عن الاهتمام المتذبذب الذي تثيره في حياة آخر ، إنه يظهر كيف أن التجربة هذه بالنسبة لأحدهم تعكرّ صفو الصورة القلقة ، في حين أنها بالنسبة لشخص آخر تظل خالية من المعنى وغير مؤثرة .

ويبدو أن تولستوي إنما يفعل هذا تلقائياً ، فلا يهدف الى بناء العالم كما يظهر لآنا Anna أو زوجها أو عشيقها ، بل يلقي نظرة بسيطة بين الحين والآخر على طبيعة اللحظة التي يمرون بها مشيراً الى ما يلقاه هناك .

وهذا يكفي اذ أن كل واحد منهم الآن إنسان نشاركه في خصوصيته ، إنهم ممثلون يتحركون في مشهد مرئي نراقبهم من وجهة نظر القارىء ، ولكنهم بالاضافة الى ذلك مخلوقات حساسة يجري فهمها من الداخل .

هنا إذن أسلوب مزيج يمكّن تولستوي من التعامل مع موضوعه الهائل عند حدود الدراما . إنه يستطيع أن يتتبع تسلسل أحداث هذا الموضوع خطوة خطوة بتقدّم موزونٍ في كل الكتاب دون أي خلل في إيقاع تحوّل وجهة النظر تلك ، بعيداً عن المشهد الحاليّ الى سموّ مرموق لا بد أن يكون كاتب آخر قد وجده ضرورياً عاجلاً أم آجلاً .

إن تولستوي قادر على أن يوجد شخصية في كلمات قليلة جداً وهو يستطيع أن يصوغ طريقة التفكير عن الرجل أو المرأة بسرعة معقولة جداً ـ هذا حتى اذا كانت قصته تضجّ بالشخصيات وتضيق بأناس يستطيع ان يقلّمهم جميعاً أو ما الى ذلك وأن يعطيهم كل حقهم دون دراسة أي منهم خارج الحادثة العابرة .

هذا ما يستطيعه على الأقل لأن أسلوبه في « آنا كارنينا » كما قلت يبدو أنه يسفّ بشكل واضح جداً في نقطة معينة . ولكن قبل أن آتي الى هذا ، أريد أن أعرّج مرة اخرى على مهارة تولستوي المدهشة ، هذه البراعة التي تفسّر كما أظنّ ، الخلل الغريب في روايته الجميلة .

يبدو أنه وثق بأسلوبه الى حد بعيد ، وثق به لا لينقله خلال تطوّر وذروة قصته ولكن أيضاً ليحلّ محل مسرحيته المثلة وموقفه الأول في البداية . لقد اتّكل على أسلوبه كثيراً ، ومما ينطوي على أهمية كبيرة نقدياً ، تحديد مكان فشله ، ولماذا كانت حسابات هذه العبقرية الكبيرة منوّرة ثقافياً وروحيّاً . هنا في رواية « آنا كارنينا » واحدة تستدعي الانتباه الى أسلوب تولستوي المتميّز في رواية القصة وتعلن عن سماتها البارزة .

لقد أشرت إلى أن قصة « آنا » ليست درامية أساساً ، فهي ، شأنها شأن قصة « مدام بوفاري » وقصة « أوجيني كرانديه » صورة منتشرة وانطباع عن الحياة اكثر مما هي حدث .

في البداية كانت حياة آنا تعتمد على أعوان كثيرين من زوجها وطفلها وممتلكاتها الاجتماعية ، ولقد كانت لهذه الحياة قاعدتها العريضة وقد تأكد رسوخها اذا أرادت الاعتماد على ذلك .

ولكن زوج آنا بليد متحذلق ، فقبل أن يمضي وقت طويل تختار آنا أن تستبدل هذه الحياة المضمونة بحياة أخرى تعتمد على دعامة واحدة وحسب ، هي العاطفة الخيالية . إن حياتها مع فرونسكي ليست ضمانة أخرى ولذلك تفشل في مسيرة الزمن ، والفشل التدريجي الذي أصاب حياتها هو قصتها ـ المعركة الخاسرة التي

تخوضها امرأة تخلت عن الثروة اكثر مما تستطيع تحمّله . ولكن النقطة الأساسية والسبب في الكتاب ليس في المسألة الدرامية ، بل ما الذي سيحدث - هل ستخسر آنا أم ستربح ؟

إن ذلك يكمن في صورة مشاكلها المتكاثرة المعقدة ، المشاكل التي تبرز من موقعها وطبيعتها ، المشاكل التي يكون موتها الأخير هو الحلّ الوحيد لها .

إن هذه القصة بصورتها المتباينة لحياة ليڤن العائلية التي تكملها ، قد وضعت تماماً مثلما لم يضع بلزاك قصته عن أوجيني ، فقد عرضت كلها كحدث ، ذلك أن عين تولستوي قد اجتذبت بنجاح في أي وقت كتب فيه ، الى الجانب الجاهز من موضوعه ، الى المسرحية نفسها .

إنه لا يستطيع أن يعمّم ذلك وعلى العموم لم تكن هناك حاجة لأن يفعل ذلك ، إذ لم يكن هناك شيء ولم تكن هناك أقل إثارة من الدافع أو الشخصية لا يمكن التعبير عنها في حركة المسرحية كما يقدمها هو . ولذلك فقد ضُمَّ مشهد الى مشهد بالعدد الذي يريده ، فلم يكن لدى تولستوي فكرة لقصر نفسه في هذا المجال . ولقد كان دوماً على استعداد ضمن حدود المشهد لأن ينوّع أسلوبه وأن يدخل وعيَ أيّ أو كل الشخصيات إذا شاء ، دون أن يتعب نفسه بالاضطراب الذي قد يحصل في النتيجة والذي قد يتيبب فيه هذا .

إن تولستوي يستطيع أن يتمتع بالحرية لأن الخطوط الرئيسية لبنائه كانت بسيطة جداً وواضحة ، فتغيّرات أسلوبه يسيطر عليها انتظام المشاهد في خطته .

لم يكن بلزاك يمتلك أستاذية تولستوي في ادارة المشهد الدرامي أو الحادثة ، واذا حدث أن عرض جزءاً من مشهد فإن فنّ بلزاك ليس فناً رائعاً بشكل خاص ، ولو أننا فقط تعرّفنا على شخصياته حينما يتحدثون ويعملون ، فإنني أظن أنهم قد يبدون ثقلاء جداً وعديمي الحيوية ، وسيكون كلامهم وحركتهم غير مناسبتين فنياً .

إن معرفة بلزاك **العامة** بهم وقدرته على رسم انطباع عمّا يعرفه هو ، هما أمران عظيمان جداً بحيث أن شخصياته أحياء قبل أن يبدأوا الفعل ، أحياء يتمتعون بطاقة كافية تماماً . إن فهم تولستوي لمجمل وجود الانسان ولكل شيء يصنع هذا الوجود ، ليس فهماً واسعاً مثل فهم بلزاك ، ولكن من ناحية أخرى يستطيع أن يوجد مشهداً حيّاً معبراً بيُسر وروعة عن أي شيء كان وعن أبسط جزئيات الحادثة .

واذا يصف كيف أن طفلاً لبث عند أسفل درجات السلّم معانداً الخادمة العجوز ، أو كيف أن امرأة فلاّحة وقفت عند المدخل تضحك وتنادي الرجال الذين يعملون في الحقل ، فإن هذا يصبح حادثة شعرية وفي نصف صفحة يكون مشهداً لا ينسى .

وسرعان ما يتلألأ هذا المشهد ويتورّد أما تأثيره في القصة فهو تأثير عميق . إننا نلقي نظرة مفاجئة من هذا النوع عند **آنا** في حالةٍ من اليأس القاحل ، وعند **ليڤن** وهو يطوف في الأرض ويتأمل اذ سرعان ما تصبح تجربتهما اكثر امتلاء بسبب الذاكرة القوية .

إن حيوية المشهد الصغير تصبح جزءاً منهم ، أما بالنسبة لنا نحن القراء فإنها عبارة عن شيء مضاف الى احساسنا بواقعهم . وهكذا فإن نصف الصفحة ليس لهواً ولا فترة فاصلة إضافية ، بل إنها تعجّل في القصة عن طريق إغناء أسلوب وأهمية حياة الذين نشاهدهم . وهذا ما يحدث مرات ومرات وتلك هي طريقة تولستوي في إبداع الحياة ورفعها الى أعلى طاقاتها بواسطة عملية تدريجية في الاغناء الى أن تصبح **آنا** أو **ليڤن** في النهاية مخلوقاً كاملاً يمكن فهمه بدقة وعلى استعداد لذروة الحكاية .

ولكن ذلك بالطبع يستغرق وقتاً وقد صادف أن هذا التأنّي قد سبب صعوبة خاصة في قصة **آنا** . إذ كان من السهل إعطاء **ليفن** مسرحية كبيرة وبالامكان تركه يمتد ويأخذ مكانه في الكتاب بدرجات متمهلة ، فلم تكن ثمة حاجة لطاقته الكاملة الى أن مضى الكثير .

في الوقت نفسه هو واحد من بين حشد ، طالب للزواج خمول ، يائس متعاطف دون تطفل وثمة مناسبات طويلة لرؤية المزيد منه في عزلته الريفية . وأخيراً حين جاء به الحظ الى المقدمة الأمامية ، بزواجه أظهر حقيقته وخطا بأسلوب متكامل نحو الدراما .

أما بالنسبة لآنا فإن الأمر مختلف جداً ، فلا تسمح قصتها بمثل هذا التوقف بالنسبة لمعرفة متنامية بأسلوب المرأة التي قد تكونها . وسرعان ما نجدها في واجهة الكتاب وأن الموقف الذي تخرج منه الرواية كلها ، قد كوّنته مشكلة خاصة في حياتها .

تلتقي آنا بفرونسكي وتقع في حبّه ، تلك هي المشكلة التي تنطلق منها بقية قصتها ، إنها بداية الفعل وموضوع الفصول الأولى . كما أن الصعوبة تكمن في أنها لا بد أن تقدم في الارتفاع الحاد في العاطفة قبل أن يكون هناك وقت نتيجة لأسلوب تولستوي ، لتكوين نتيجة صحيحة لها وجعل اندفاعها شيئاً معقولاً فعلاً .

أما بالنسبة للقارىء فإن الأمر كله غير متوقع ، كالخطوة التي تجعلها تتخلى عن ماضيها وترمي نفسها في مغامرة مأساوية .

ومن غير الممكن تحديد عاطفتها وتصميمها على الأمر وذلك لأنها نفسها لم يتمّ تقديمها بشكل كامل فقد ظهرت في فصول جذابة قليلة شخصية لبقة كاملة ولكن ذلك لا يكفي . فلو تعيّن رؤيتها بسرعة في هذا المستوى من الحالة النفسية ، فإ من الضروري أن يشاركها المشاهد في حياتها بشكل كامل ، ولكن كما روى تولستوي القصة فإن آنا هي في خضمّ معضلتها وقد اجتازتها قبل أن يصبح بالامكان معرفة حياتها من الداخل بوضوح .

إن آنا امرأة تفيض حيويّة وجميلة منذ اللحظة الأولى لظهورها وان فنّ تولستوي اكثر ثقة من أن يضيع النتيجة السليمة أينما ذهبت . ولو أن قصتها لم يصفها في البداية في مغامرة كبيرة ، أو أنها تستطيع أن تمرّ من مشهد الى مشهد على غرار ليڤن إذ يكشف عن نفسه بهدوء ، فإن اسلوب تولستوي عند ذاك سيكون أسلوباً محكماً .

ولكن في الواقع لا يوجد هناك تمهيد كاف فإن آنا قد جُعلت لتمثل دور امرأة مثارة ومنفعلة من الأعماق قبل أن تكتسب الأهمية بالنسبة لمثل هذه العواطف . فلحدّ الآن لم تصبح وجوداً مألوفاً بما فيه الكفاية وليس ثمة وسيلة لقياس قوة العاطفة التي ستهزها .

وهذا خلل في الكتاب غالباً ما نلاحظه وهو خلل كان من الصعب على تولستوي تجنبه اذا كان عازماً على التمسك بخطته المشهدية ، فبعد أن أظهر معارضته لترك المناسبة الحالية الفعلية منذ الصفحة الأولى وما بعدها ومنذ اللحظة التي يستفيق لها شقيق آنا الضال على مشاكله المحلية في مستهل الكتاب ، لم يعد هناك مجال للتكوين المطلوب لحياة آنا .

ولا بد من الوصول إلى نقطة تحوّلها دون تأخير ، إذ لا يمكن إرجاؤها ذلك أن تطوّر الكتاب يبدأ عند هذه النقطة . لا قيمة لكل ما سبق اقترانه بفرونسكي عدا المرحلة الأولى أو الموضوع الذي لا بد من الكشف عنه قبل أن تستطيع القصة الشروع بالاتساع .

إن القصة كما شهدنا هي في صورة حياة آنا بعد اختيارها الصعب بحيث ان القسم الأول من الكتاب عرض الموقف ذلك ، ولا يستطيع أن يمدّ في حدوده . وعلى هذا الأساس فإن الموقف الذي يراد تكوينه بالفعل وتأسيسه ، لا بد من إحكام السيطرة على المساحة التي يغطيها ولا بد أن يكثف الأسلوب العرض وليركّزه بأقصى طاقته . لا بد من التعبير عن الكثير دفعة واحدة ، كل ماضي آنا وحاضرها والتجربة التي صنعت شخصيتها وأتت بها الى النقطة التي تلامسها الآن .

بدون هذا سيكون فعلها اعتباطياً لا معنى له ومن العبث القول بأنها تصرّفت بهذا الشكل أو ذاك ما لم نفهم بالضبط ما كانت عليه وما حصل لها وماذا كان يحيط بها في مواجهة مأزقها . من الواضح أن لا مجال للخسارة ويكفي أن ننظر إلى استخدام تولستوي لها ثم بعد ذلك نرى كيف يكوّن بلزاك الموقف الذي يريده هو ـ فالمقارنة تظهر

بالضبط ما لا يستطيعه أسلوب تولستوي .

إن رفضه لصياغة شكل قصته أو أي جزء معتبر منها ، كشعور تصويري ، ورغبته في الاحتفاظ بها كلها في فعل مباشر يمنعه من جعل معظم الفراغ تحت سيطرته فيلزم عندئذ أن يكابد الموقف نتيجة لذلك .

لنفترض أن بلزاك كان عليه أن يتعامل مع حياة آنا ، ففي هذه الحالة لا بد أنه كان في غير عجلة للخوض في الفعل ، ولكان قد أحسّ بأن ثمة الكثير مما يعالج قبل أن يكون المشهد متهيئاً للبداية .

إن كل الحوادث الأولية في كتاب تولستوي ابتداء من ظهور آنا الأول الى سقوطها بين أذرع **فرونسكي** ، ربما كان سيتجاهلها بلزاك كلياً وسيكون منهمكاً جداً في خلاصته الهائلة عن تاريخ وأسرة « آل كارنينا » لكي يسمح لنفسه بنظرة باتجاه أية لحظة معينة الى أن تنتشر القصة من موقف تَمّ اعداده بدقة .

فلو أن **تولستوي** قد تبع هذا الأسلوب فإننا سنكون قد فقدنا بعض النظرات الفاتنة ، ولكن بلزاك ربما لم يترك ظلاً من ظلال الشك في موضوع عاطفة آنا المأساوية ، ولكان بلزاك قد عرض بدقة كيف وضعت آنا في ظروف ماضيها وكيف تعرضت لهذه الغزوة الجديدة من الخارج ، وكيف أنها وضعت النهاية لحياة كانت مقتنعة بها حتى ذلك الوقت .

ولكان أيضاً قد شرع بفعله في الوقت المناسب مع عرض كامل لكل تأثيره التمهيدي ، ولن يكون هناك مزيد من السؤال عن هذه الحياة وليس ثمة احتمال لأن تكون غير كافية في النتيجة . لا شك في أنه سيفلح في كل هذا في صفحات أقل مما يحتاجها تولستوي في المشاهد الجميلة في فصوله الأولى ، تلك المشاهد التي تكون شعوراً متكاملاً عن آنا والحلقة التي من حولها كما قد يراهم المشاهد ، ولكن هذه المشاهد تفشل في إعطاء المراقب تلك العلاقة الحميمة المطلوبة . في الواقع يتم فيما بعد التغلغل الى أعماق حياتها ، ولكن سيفوت الأوان لانقاذ تأثير البداية . وبالنسبة للنهاية الحقيقية فإن

بواسطة الانارة المفاجئة مقاطعاً حديثه بشكل غير متوقع وبغير ارادته ومحطماً حياته التي بناها ، وذلك من الواضح أنه الموضوع الذي في ذهن المؤلف .

إنها المرأة التي جاءت عرضاً والتي من خلالها يتمّ تلقي الضربة والتي في الواقع هي في مركز الكتاب ، إنها ملحمتها اكثر مما هي ملحمة الرجل ، وأن تولستوي لم ينجح في وضعه حيث أراده أن يكون كما يتضح لنا .

إن تحوّل الرجل من حماقة نجاحه الاعتيادي ليس اكثر من حقيقة اتخذت مكانها في بداية القصة .

لقد حدث ذلك وتولستوي يقول إن ذلك قد حدث وتغيّرت حياة الرجل ثم تقلّمت الملحمة الكئيبة . ولكن بسط القصة ليس له أي تأثير في الثورة التي حدثت في هذا الرجل ، فإن ذلك قد تمّ حالما يهجر ماضيه ويتبع قافلة السجناء إلى سيبريا ، ثم إن توالي المشاهد الغريبة ليس له أن يحقق الكثير فيه . إن هذا الرجل هو المرآة التي تنعكس فيها المشاهد ، وقد تمّت ملحمته .

فاذا كان تولستوي قد قصد الى كتابة دراما نفسٍ معينةٍ ، فإن هذا العرض كله للرحلة المهلكة الى المنفى الذي قدم بكل قوة عبقريته ، إنما هو عرض زائد غير ضروري وأن موضوعه قد تخلف الى الوراء .

ولكن لا شك في أن البعث جزء من المشاهد أو تحوّل عجيب فيها لم يصل أبداً إلى حلّ ، ولا يمكن نقده على أساس أنه كتاب حاول فيه تولستوي أن يحقق هدفه وفشل .

إنني أذكره وحسب لأنه يبدو أنه يوضح ، مثل « آنا كارنينا » ، تملّصه الغريزي من الموضوع الذي لا يمكن إلقاؤه مباشرة بشكل مشهدي ، الشكل الذي اتضح أن خياله يسعد به أكثر من غيره . ولذلك فإن مثاله العظيم متمّمٌ لمثال بلزاك الذي تطلعت موهبته الى اتجاه آخر والذي اجتذبته الصورة الشاملة دوماً اكثر من المشهد الخاص .

وبهذين الاسمين اللامعين أصل الى نهاية المناظرة التي حاولت أن أقتفيها من كتاب إلى كتاب ، وقد حان الوقت لأن أضمّ الخيوط الى بعض .

الفصل السابع عشر

- الراوي -

إنني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية ، محكوم بالسؤال عن وجهة النظر - السؤال عن علاقة راوية القصة بها .

إنه يروي القصة كما يراها بالدرجة الأولى والقارىء يواجه القاص ويصغي إليه،وقد تروى القصة بشكل مفعم بالحيوية بحيث ينسى حضور المغنّي ويتجلى المشهد للعيان وتحتله شخصيات الحكاية . هكذا قد يكون وغالباً ما كان كذلك ، ولكن ليس دوماً ، كما أن القاص يزداد وعيه بهاجسٍ معين . فإذا ضعُفَ سلطانُ الراوية في أية لحظة فإن القارىء يُستدعى من المشهد ليرى المؤلف مجرداً أمامه ، وعند ذاك ستعتمد القصة فقط على اصرار المؤلف المباشر .

أليس من غير الممكن إذن تقديم وجهة نظر أخرى لتكوين راوية من جديد يتحمل وطأة تأمل القارىء ؟

فلو أن القاص نفسه موجود ضمن القصة ، فإن المؤلف يُمسرح وتكتسب تأكيداته ثقلاً ، ذلك أن وجود الراوية يعززها في المشهد المصور .

إنها سمة محققة ، فقد حوّل المؤلف مسؤوليته وهي الآن تقع حيث يستطيع القارىء رؤيتها وتحديدها ، فالسمة الاعتباطية والتي قد تكتشف في أي وقت في صوت

المؤلف ، تختفي في صوت الناطق بأسمه . لا شيء أُدخل الآن إلى القصة من الخارج . فهي مستقلة في ذاتها وتحتفظ بعلاقات بالجميع خارج دائرتها .

تلك هي الخطوة الأولى نحو المسرحة Dramatization وقد تكفي في العديد من القصص .

هناك يقف المتحدث وله علاقة معتبرة بموضوعه ولا يمكن أن يثار سؤال عن سلطانه ، ولكن قد تنشأ الآن عقبة بطبيعة القصة التي يرويها ، فإذا لم يكن له أي شيء سوى أن يقصّ ما قد شاهده وما قد شاهده أي واحد في مثل موقفه ، فإن عرضه سيفيد فائدة كبيرة ولن تكون هناك حاجة للمزيد ، فليبسطْ سجلّ الأحداث التي دونها كما تظهر في ذاكرته . أما اذا كان هو نفسه موضوع القصة التي يرويها ، أو اذا كانت القصة تشتمل على استطلاع دقيق لاحساسه الخاص ، فإن الوصف بكلماته الخاصة بعد الحقيقة ، ليس أفضل ما يمكن تخيله بأية وسيلة ممكنة .

من الأفضل بكثير رؤيته في الوقت الذي يكون ذهنه منهمكاً في الانفعال فعلاً مهما كان نوعه ، وهذا هو الذي يصنع الكتاب . وسيكون الموضوع عندئذ محسوساً يمكن للقارىء أن يراه بدلاً من الوصول إليه على شكل تقرير وبواسطة أخرى .

ولكن كيف يتحقق ذلك دون الارتداد الى المؤلف وتقريره الذي جرّب من قبل كما بدا لنا ثمّ تمّ التخلي عنه لأسباب وجيهة ؟

لقد تمّ ذلك بنوع من الاعادة لنفس الضربة أو نقلة أخرى في وجهة النظر . إن المشاهد والمستمع والقارىء لا بد الآن من وضعهم في زاوية النظر دون أن يقدم لهم وصف أو تقرير مقنع بشكل من الأشكال ، عدا نظرة مباشرة للموضوع نفسه حينما يمرّ .

ليس ثمة من يفسر أو يوضح ، بل يجري تمثيل الحكاية بشكلها ومسيرتها في لحظات معينة . لقد جيء بالراوية الى الكتاب في الضربة الأولى المفاجئة وتمّ وضعه أمام

القارىء إلاّ أن الفعل ظهر فقط في قصته .

والآن هذا هو الحدث يسير عندما تطوى الصفحات ويبادر الراوية عمله ، وتجري مراقبته حينما تكون القصة في طور التكوين . ذلك هو تقدم كاتب الرواية نحو الدراما ، وذلك هو اسلوبه في تجنب عيوب مقدّم التقرير محرزاً مزايا الكاتب الدرامي قدر الامكان . فإلى أي مدى يريد أن يدفع العملية في الكتاب ـ تلك مسألة يقررها الموضوع وهي تعتمد كلياً على نوع النتيجة التي تتطلبها الفكرة الأساسية . قد تستجيب لكل ما تحصل عليه من عملية المسرحة ، وقد تعطي كل ما تملك مقابل الأقل .

إن الموضوع هو الذي يملي على الأسلوب إرادته . والآن لنعكس العملية ، لنبدأ بالموضوع الدرامي الصرف الى القصة التي ستروي عن نفسها بصواب تام ،دون تدخل خارجي أمام نظر القارىء . إن هذه القصة لا تحيد أبداً عن الشكل المشهدي الدقيق ، مناسبة او حادثة تتلو أخرى دون مقاطعة لأي خلاصة مجسّدة للحوادث .

ولا بد أن تكون كذلك بالضرورة،وذلك لأنه حينما تجري الحادثة فقط عند ذاك لا يثار سؤال من لدن الراوية ، وعندما يختتم المشهد ، تتوقف المسرحية إلى أن تأتي بداية المشهد القادم .

ولو القينا نظرة على القصة من مرتفع ونعطي انطباعاً عاماً عن سيرها ، فإن هذا من شأنه أن يحوّل وجهة النظر من القارىء حالاً ثمّ يقيم أخرى في مكان آخر فلم يعد الأسلوب متماسكاً بعد ، ولم يعد درامياً خالصاً . كما أن القصة الدرامية ليست مشهدية فقط فهي محددة أيضاً بما تسمعه الأذن وتراه العين .

في الدراما الصارمة من هذا النوع ، من الطبيعي ألاّ يسمح للقارىء بالدخول الى ذهن أي من الشخصيات ، فإن أفكارهم ودوافعهم قد تحوّلت الى فعل . لا شك في أن موضوعاً بهذا المستوى من الموضوعية قد مُنح الثقل والدقة والقوة بأعلى درجاتها ، فهو أنموذج يقف في الفضاء الرحب ليلقي ظلاله ، وهو من أكثر الأشكال التي تأخذها

الرواية تكاملاً .

ولكن من الواضح أنه ليس شكلاً بإمكان الرواية أن تطمح إليه على العموم ، ذلك أنه ينطوي على العديد من التضحيات التي يبدو بسهولة أنها اكبر من أن يكوّنها الموضوع بشكل مفيد . بالطبع إن من غير الوارد أنه أينما يقع العبء الثقيل للقصة في شعور داخلي معين ، في دراسة النفس ، أو تطور شخصية او تحوّل في قصة مزاج معين ، فهناك لا ضرورة لأن يفسد الموضوع وتخنقه المسرحة بأقصى حدودها . من غير الوارد مرة أخرى أنه حيثما كانت القصة ضخمة وشاملة جداً ، واسعة المدى لا بد من معالجتها عن طريق المشاهد ، دونما أية فرصة للعرض البانورامي الشامل ، فلقد اكتشف في الواقع أنه حتى القصة من هذا النوع قد تقع في سلسلة طويلة من المشاهد المحددة على أيدي البعض ، ولكن قد ظهر أيضاً في هذه العملية أنها تتعرض الى حالات العجز غير الضرورية ومن المحتمل أنها ستعاني كثيراً .

ولذلك فإن هذه القصص لن تكيّف نفسها بشكل طبيعي مع وجهة نظر القارىء ، القارىء وحده ، نحن نعتبرها اكثر تصويرية مما هي درامية ـ بمعنى أنها تستدعي راوية ما شخصاً يعرف كيف يتأمل في الحقائق ويصوغ منها إحساساً معيناً .

وسواء كان المؤلف الموسوعيّ المعرفة أو الشخصية في الكتاب ، فإن عليه أن يستجمع تجربة ويصوغ منها منظراً كما هي موجودة في ذهنه ويضع ذلك أمام القارىء .

ذلك هو انعكاس التجربة وبالرغم من أنه قد يكون هناك تنوّع متصور في المعالجة ضمن حدود ذلك الانعكاس ، فإن شخصيته الأساسية هي كذلك . في الكتاب التصويري تتضمن قواعد البناء وجهة نظر ليست هي وجهة نظر القارىء .

مهما يكن من أمر فإن الباب مفتوح أمام الكتاب التصويري لكي يستخدم أسلوب الدراما ....

إن الكتاب بمثابة تجربة إنسان معين بحيث يمكن روايتها ، أو أنه التأثير العام

الذي خلفته أشياء عديدة على ذهن معين ، إنه تلاحم عناصر لا حصر لها وترسبات فترة من الزمن . إن الطريقة المباشرة لتقديم هذه التجربة ستكون بالنسبة للراوية سواء كان المؤلف أو شخصيته المختارة ، هي أن ينظر الى الماضي يتأمل أحداثه ثم يعالجها ، يستذكر الأحداث ويمعن الفكر فيها ثمّ يلخصّها . تلك هي عملية تكوين الصورة في شكلها الطبيعي وباستخدام اسلوبها الخاص بها .

ولكن بالتأكيد مثلما هي الحال في الدراما ، فإن الموضوع يوزع أمام الشخوص ويجري تمثيله بينهم ، كذلك في الصورة قد يعهد بالتأثير الى العناصر أو ردود فعل تلك اللحظة التي ستمثله . سيصبح ذهن الرجل هو المسرح ولن يسمع صوته بعد ، بل سيسمع صوته طالما هناك قصة من أي نوعٍ كانت سواء كان يتحدث شخصياً أو ينقل كلامه بشكل غير مباشر ، وأن صوته يسمع لأن اللغة والأداء في كلتا الحالتين هما لغته وأداؤه وهما المعبران مباشرة عن تجربته .

وليس ثمة صوت شخصي في مسرحيّة ذهنه إذ لا يوجد راوية هناك وتعود وجهة النظر مرة أخرى لتصبح وجهة نظر القارىء .

أما أشكال التفكير في ذهن الرجل فهي تروي قصتها وذلك هو فن تكوين الصورة حينما تستخدم أسلوباً دراميا . على أن الأمر ليس كذلك دوماً ، فمن الضروري بشكل ثابت أن تُقَدَّمَ للقارىء خلاصةٌ للحقائق وانطباعُ عن سلسلةِ الحوادث والتي لا تقدَّم إلاّ على أساس أنها قصة شخص ما . لنفترض أنه كان من المطلوب تقديم التأثير العام لسنةٍ معينة في حياة رجل معين ، سنة ملأت ذهنه بحشدٍ من الذكريات العديدة . فلو تطلعنا الى وعيه الباطن بعد أن يكون العام قد مضى ، فإننا قد نجد فيه الكثير مما يشير الى طبيعة حوادث ذلك العام دون أية كلمة من جانبه ذلك أن ومضات الفكر وإضاءاته من لحظةٍ الى أخرى قد تحدثنا عن الكثير فعلاً . ولكننا سنحتاج الى وصفٍ منه أيضاً ، لا شك في ذلك فقد حدث في العام الكثير مما يجب تمثيله كلياً في حركة فكر هذا الرجل .

إن عليه أن يقصّ ، أن يكون ، اذا جاز التعبير ، صورة للحوادث كما يراها

هو حين يلقي نظرة على الماضي . والآن اذا تحدث بصفة المتكلم فليس ثمة بالطبع عدم استقرار في وجهة النظر ، فله الآن وضعه الثابت ولا يستطيع أن يتركه . إن وضعه سيمثل الوجه الذي يراه للحقائق المتتابعة كما أن مجال النظر محدد بدقة كاملة ولا تستطيع قصته أن تتيه خارجه . أما القارىء عندئذ فربما يراقب انعكاس هذه الحقائق في مرآة لا مكان للشك في حدّها إذ تحيط بها حدود تجربة القاص الشخصية . وقد تكون هذه الحدود مناسبة ولها قيمتها في القصة وقد تسهم في احداث التأثير . ولكن من الجلي الواضح أنها لا تتطلب أن تصادر اذا تغيّر الشخص المتكلم الى الشخص الثالث .

قد يستخدم الكاتب مجال النظر عند هذا الرجل ويحتفظ به بأمانة كما لو أن الرجل كان يتكلم نفسه . في تلك الحالة يحتفظ المؤلف لنفسه بهذه الميزة ثم يضيف إليها امتيازاً آخر من المحتمل أن يكون أكبر بكثير .

والآن في الوقت الذي ما تزال فيه وجهة النظر ثابتة في مكانها ، وما تزال فكرة الرجل في الكتاب ، فهي طليقة في الزمن وليست هناك امتدادات أخرى بين الرلوية وبين الحوادث التي يتحدث عنها ، بقعة معينة من الزمن يتعيّن على الماضي أن يظهر فيها في منظر اكثر بعداً بهذا الشكل أو ذاك .

إن كل التنوع الحاصل من العلاقة المتبدلة بالنسبة للقصة في الوقت المناسب هي في قبضة المؤلف الآن ، فالصفاء الهادىء للتأمل البعيد ، وضرورة الحاضر المنذرة أو الواعدة ، أو أية مرحلة بين الاثنين ، يمكن اجتذابها الى تأثير الكتاب النهائي ، كل هذا التأثير دون أي تحوّل في العين الناظرة .

إنها حرية من شأنها أن تفيد القصة بشكل غير محدود مُعْليةً شأن هذا الموضوع الى عمل بارز قاذفةً ذلك الآخر الى الوراء ، الى ظلّ أكثر عُتْمَة . ثم إن المؤلف بشكل رئيسي وظاهري لنفس وجهة النظر ، يمتلك الفرصة لاستخدام حرية في العمل اكثر بكثير مما يحتاج . إن العين المبصرة هي مع أحدهم في الكتاب إلاّ أن رؤيتها تزداد قوة

وتضمّ الصورة اكثر وتصبح اكثر غنىً وامتلاءً لأنها صورة المؤلف بالاضافة الى صنيعته ، كلاهما مرة واحدة .

لا أحد يراقب ولكن في الحقيقة هناك الآن ذهنان ما وراء تلك العين ، أحدهما هو ذهن المؤلف الذي يتبنى ويسهم في موقف صنيعته وفي نفس الوقت يضيف الى فطنته . فاذا حللت الصورة التي عرضت الآن فإنك ستجد أن ليست كلها من عمل الشخصية الروائية التي تبنى المؤلف رؤيتها .

ثمة لمسات فيها تذهب الى ما وراء أي من أحاسيسه مشيرة الى أن هناك أحداً ما ينظر من وراء ظهره ـ يرى الأشياء من نفس الزاوية ، ولكنه يرى اكثر جاعلاً ذهناً آخر يحشد كل طاقاته من أجل المشهد . إنها امتداد سهل وطبيعي لطاقة الشخصية الروائية على الملاحظة .

أما الانطباع عن المشهد فقد يزداد عمقاً بازدياد الحاجة إليه ، فهو ليس محدداً بمدى ذهن معين ومع ذلك ليس ثمة ضبابية في مركز الرؤية تنشأ بواسطة ازدواج الرأي . وهكذا فإن ما قد دعوته بضجّة صوت الراوية (من غير الممكن تجنب هذا المزيج من المجاز) هو أقل إلفاتاً للنظر في السرد غير المباشر حتى حينما تبدو وكأنها تقتفي ذات المناظرة التي ستكون مواربة لأن صوتاً آخر يمتزج بسرعة ويأتلف معه .

إذن هذا هو مورد آخر ربما يدنو منه المؤلف حسب حاجته وأحياناً يكون لا غنى عنه وأحسب بوجه عام أنه سيكون مفيداً .

معنى هذا أنه يمسك بالراوية كموضوع ، لأنه الشخصية الحساسة في القصة والتي تتمحور حوله ، ليس ذاتياً تماماً ، فقد كرّس كلياً لمهمة النظر والشعور نيابة عن القارىء . وإنها لنقطة جديرة بالاعتبار ذلك أنها تفيد في مواجهة واحدة من اكبر العقبات في القصة والتي تصطف بعناية نحو شعور داخلي واحد وينظر اليها باستمرار على هذه الشاكلة .

في تلك القصة ، إن المرأة والرجل الذي يمثل كما لو أنه شريان الاحساس ، هو دوماً في خطر أن يبدو هزيلاً ليس له ثقل ثابت بالمقارنة مع بقية الشخوص في الكتاب - ذلك وببساطة لأن الأشخاص الآخرين هم صور موضوعية مجسّمة بوضوح في حين أن الناظر في الوسط قد حِيلَ بينه وبين هذه الميزة وعليه أن يرى دون أن يراه أحد مباشرة .

إن هذا الذي لا شك في وجوب أن يكون له وزن كبير في القصة وبشكل أضخم من أي شخص آخر ، يميل لأن يظلّ أقل تمييزاً من أي واحد من أفراد المجموعة أو حتى الانحلال في ضبابية غير محسوسة . وبهذا الأسلوب (والذي أحسب أنه قد تمّ تبنيه بدقة متناهية) ، فإن المؤلف بالطبع ممنوع من أن يشاهد هذه الشخصية الرئيسية وجهاً لوجه وأن يصفه ويبحث فيه دون أن يُسَلّط عليه الضوء مباشرة .

وفي كثير من الأحيان نرى الأسلوب يصبح عقبة أمام المؤلف نتيجة لذلك وأن الوسائل التي يحاول بها التخفيف من ذلك وأن يؤمن بعضاً من مشهد الناظر المنعكس ، قد تكون واضحة بشكل يبعث السأم .

ولكن الوسيلة التي أتحدث عنها هي من نوع أرفع من هذا . إنها تمنح المؤلف طاقة الابتعاد الذي لا يدركه الحسّ بعيداً عن الناظر ، تاركة وعيه يتوقف عن استخدام عينيه - ولو بدون إحلال عيون أخرى .

ولو رجعنا في هذه اللحظة الى القصة التي تروى على لسان المتكلم ، فمن الواضح في تلك الحالة أن الراوية لا يمتلك مثل هذه الحرية وأن وعيه الباطن يجب ان يظل دوماً مفتوحاً ، ذلك أن الدور الذي يؤديه في تلك القصة لا يمكن أبداً أن يظهر بنفس الصيغة على نفس المستوى كما هي الحال بالنسبة للأناس الآخرين .

وبالرغم من أن الراوية غير مرئي بالنسبة للقارىء كما هي حال الآخرين ، فإنه في كل لحظة أقرب منهم بطاقته في العين الباصرة ، وامتداد النظر وهو لا يستطيع أيضاً أن يرجىء مهمته ، بل عليه أن يستمر بثبات في النظر والوصف .

ولكن حينما يصفه المؤلف ، هناك مقدار من الحرية . إن المؤلف لم يحدد نفسه تماماً كراوية مع بطله الذي لا يستطيع أن يقدّم له ثقلاً موضوعياً أيّاً كان نوعه .

فإذا كانت هناك ضرورة فإنه يستطيع أن يمنحه شيئاً من قيمة الشخصية الروائية المستقلة الكبيرة ، على غرار بقية المجموعة في القصة ، وأن ذلك يتمّ دون انتهاك مبادىء أسلوبه ، إنه لا يستطيع أن يجعل بطله مرئياً فعلاً ـ فسيكون الأسلوب عندئذ عنيداً ولن يستطيع أن يخطو إلى الأمام تاركاً وجهة نظر الرجل ، مصوراً إياه من الخارج .

ولكنه يستطيع أن يضعه على نفس المسافة من القارىء ومن الناس الآخرين ، ويستطيع تقريباً أن يعيره نفس التأثير وهو قادر أيضاً أن يجعل منه ممثلاً مسرحياً في المشهد .

ولكن كيف ؟

إن ذلك يتمّ بمجرد (اذا كان ذلك يناسبه) إغلاق وعي المشاهد المنفتح ، والذي يستطيعه دون أية سمة من الارتباك والخروج عن القواعد طالما أن ذلك لا يتعارض بأي شكل مع قواعد الأسلوب . إن قواعد الأسلوب هذه تتطلب فقط أن المؤلف بعد أن عزم على مشاركة وجهة نظر شخصيته ، يتعيّن عليه ألاّ يتقدم لتكوين وجهه نظر أخرى من عنده ، فإنها لا تمنعه من أن يسمح لعملية النظر عند بطله بأن تمضي ، وأن مهمته كشخصية مرهفة الأحساس في القصة ستتوقف .

إن البطل (وأنا أدعوه كذلك من أجل التناسب فقد يكون بالطبع مشاهداً بديلاً في القصة) يستطيع في أية لحظة أن يصبح شخصية يصعب فهمها ، إنساناً حُجبت عنا أفكاره ، وقد تبدو تلك مسألة بسيطة ولكنها في الواقع تتمخض عن أنه يأتي الى مستوى الأشخاص الذين يراهم ويتفحصهم حتى الآن .

إنه حتى هذه اللحظة ذاتيّ وله في وحدته علاقاته ، ولقد كان في صف منعزل

عنهم ولكنه الآن قد يختلط معهم ويشرع يحادثهم وأن وجوده وحديثه ليسا أكثر أهمية في واجهة المشهد من وجودهم وأحاديثهم . وحالما تكون هناك حاجة لوصفهم ومناقشتهم فعندئذ بالطبع يتعين على الناظر أن يستعيد دوره ويكشف عن ذهنه ، ولكن في الوقت نفسه بالرغم من أن القارىء لا يحصل منه على نظرة مباشرة ، فإنه مع ذلك ما يزال هناك في الحوار مع البقية وأن كلامه (مثل كلامهم) يصدر عن ذهنٍ خافٍ وله نفس القيمة الدرامية .

من الأرجح أنه يكفي أن نحكم صورتنا عنه وأن نحدد شكله ، وننقذه من الإسراف في تلك العتمة المضيئة التي تحدّث عنها الآن . بالنسبة للمؤلف إنها وسيلة يرحب بها على هذا الأساس وليس هذا وحسب . وذلك لأنه بالاضافة الى اكبر تحديد يحصل عليه الناظر الذي استقل عنا بهذا الشكل ثمّ أنزل الى مستوى زملائه ، فإن هناك فائدة كبيرة بالنسبة لموضوع القصة . في الحكاية التي هي بصراحة ووضوح وتجرد قصة شخص معين ، ثمة ضعف متأصل بحيث أن مشهد الدراما الحقيقية يكون غير ممكن .

في الدراما الحقيقية لا أحد يروي المشهد ، بل إنه **يظهر** وتحلّ محله سمة المناسبة والحديث وسلوك الأشخاص . فإذا شرع أحد الشخوص وأخذ دوره في رواية المشهد ، فإن هناك في الحال مزيجاً وخليطاً من التأثيرات وذلك لأن إسهامته الخاصة في المشهد ليس لها ذات النضارة والطراوة ، ولا تستطيع أن تفاجئنا بأسلوب جديد غير متوقع .

إن نقطة الضعف هذه يمكن أن تختفي جيداً وشأنها شأن كل شيء آخر في القصة كلها ، فإنها قد تصبح سمة ايجابية ونتيجة سليمة في قصة معينة ولهدف معين فهي مع ذلك هناك دوماً ، وأنها تعني أن النتيجة الكاملة وغير المختلطة للدراما ترفض القصة التي رويت بشكل جامد من خلال وجهة نظر أحد الممثلين .

ولكن عندما يحتفظ بوجهة النظر هذه في الأسلوب الذي وصفته ، وعندما تكون مفتوحة أمام المؤلف للانسحاب منها بهدوء وليترك الممثل يؤدي دوره ، فإن الدراما الحقيقية ـ أو ما يشبهها تماماً مما تجتازه نحو الدراما الحقيقية ، هو أمر ممكن على الدوام ،

فإن كل شخصيات المشهد هم فيه لا أحد أقرب من الآخر . وليس ثمة حاجة عدا المشهد المباشر وغير المتناقض ظاهرياً للبطل والـذي يحرّمـه الأسلـوب فعـلاً وبشـكل قاطع .

أخيرًا هناك الطريقة القديمة الممعنة في القدم ، غير الآمنة والمليئـة بالشـكوك ، طريقة رواية القصة حيث يستضيف المؤلف القـارىء ، والعـازف يجتـذب الجمهـور حوله ، فيعتمد المستمعون على كلمته .

إن الصوت عندئذ هو صوت المؤلف وحده باعترافـه نفسه ، وهو لا يفرض اي تحديد على حريته في رواية ما يريده وأن ينظر الى قضيته من وجهة نظرٍ هي وجهةُ نظره وحده . فإذا كان هناك من يستطيع أن يتقدم في أسلوبه دون أن يفقد أقـل امتياز في الأسلوب الأكثر احتراساً ، فإن حرية العازف بالنسبة له هي صحيحة ومناسبة وليس ثمة مزيد من القول على هذا .

ولكن علينا مع ذلك أن نكتشفه وليس من الوقاحة الشديدة أن يعلن الناقد أن القصة سوف لا تنقاد للكاتب بأفضل صورة ، الكاتـب الـذي يسـلك معهـا أسهـل السبل .

إنه يقلّص امتيازاته ويختار أضيق الأساليب وتسـتجيب القصـة مبـاشرة ، وأن وضعها الأحسن هو وضع اكثر بروزاً من أن ينسى حينما اجتذبت اهتمام القارىء مرة. إن المزايا التي تكتسبها ليست دونما أسماء ، امتيازات لا حدود لها ، تثير متعة الناقد ولكن يستحيل حصرها في كلمات ، إنها متينة نستطيع نحن أن نصفها ونرويها .

إنني أستطيع ان أختتم قولي فقط بأن الرواية اذا كانت ما تزال مليئة بالطاقة كما يبدو ، وليست شكلاً من الفن التصويري بحيث أنها بعد أن شهدت أفضل عهدها ، تتهيأ لأن تخلي مكانها الى شيء آخر ، فإن الكاتب الروائي لن يكون راغباً في أن يضيّع الفرصة التي لا تنتهي والتي تكمن في معالجتها .

إن الطريق السهلة ليست طريقاً أبداً ، فالطريقة الوحيدة هي التي يستفاد بها من معظم القصة المراد روايتها ، وأن هذا لم يتمّ في أية قصة إلاّ باختيار وبأسلوب له قواعده .

الفصل الثامن عشر

ـ كلمة أخيرة ـ

لقد حاولت في هذه الصفحات أن أَفْصِلَ العناصر المختلفة للصفة الواحدة عن الأخرى وأن أنظر إليها منفصلةً ، وهذا ما استدعى تبسيطاً كثير الفظاظة في موضوعات ليست بسيطة أبداً . لقد اخترت الرواية من أجل سمة معينةٍ وقد أهملت فيها كلّ ما عداها ، فلا أستطيع إلاّ أن أبحث عن الكتاب الذي يبدو أنه سيكشف عن هذه السمة بشكل أكثر وضوحاً وأن يضعها أمام الأنظار من تلك الزاوية الوحيدة ، لتوضيح فكرتي الرئيسية .

لقد كانت النتيجة ولا ريب هي أنه في الوقت الذي يكون فيه الترتيب التجريبيّ لأساليب الكاتب الروائي ممكناً ، فإن السؤال الذي يثار الآن في النقطة التي وصلت إليها يجب أن يترك على حاله . إنه السؤال الذي يواجه الكاتب حينما يستغرق في موضوعه ويقرر وجهة النظر التي يعالج على ضوئها .

فكيف تعالج تطوراته ؟

اذا سلّمنا جدلاً بأن أدوات الصنعة درامياً وتصويرياً وما الى ذلك هي كما وصفت من قبل ، فأيّ منها هو المناسب لهذه المرحلة أو تلك في تقدم القصة التي يراد روايتها ؟

إن وجهة النظر تعطي إشارة عامة وحسب ، محددة السمة التي تتصف بها القصة

عموماً ، ولكن سواء أريد تسيير الحدث مشهدياً أو معالجته بخطوط أوسع أو بكلا الطريقتين على وجه الاختصار ، فإن موضوع المعالجة بالتفصيل ما زال غير مبتوتٍ فيه بالرغم من أن السمة الأساسية للكتاب وموقفه قد حدّدها الموضوع .

إن تحليلي لتكوين عدد من الروايات يستدعي أن يدفع كثيراً الى الأمام قبل أن يصبح بالامكان الوصول الى نتيجة واحدة أو نتيجتين بهذا الخصوص . يتعين على الكاتب الروائي في معالجته لهذا الكتاب ، أن يمتلك نظرية فاعلة كما أحسب لكي تكون دليله ، نظرية الاستعمالات والقيم النسبية للوسائل المختلفة التي تحت تصرّفه . ومع ذلك اذا اكتشف كيف أن كاتباً معيناً ينزع دوماً الى طراز واحدٍ من العمل ، وآخر كذلك ، فلا يبدو أنهم قد وصلوا فيما بينهم الى كثير من الثقة .

إن كل واحدٍ من الكتّاب يستخدم الأسلوب الذي يناسبه أكثر من غيره ، وقد لا نجد أحداً يعطينا المادة التي من شأنها أن ترفع من مستوى القيم التي نحتاجها الآن اذا امتدّ هذا النقاش . لقد التقطنا أساليب عرض القصة وقد رأينا كيف أنها تختلف الواحد عن الآخر ، ولكننا لسنا تقريباً في موضع يجعلنا نقدّم وصفاً معقولاً لتوحّد هذه الأساليب وكيف يستخدم كل واحد منها بشكل صحيح في مكانه حيث تكون الحاجة الى قوّته الخاصة ، وكيف أن سير القصة يقتضي واحداً هنا وواحداً هناك ، وهي تتقدم نحو ذروتها .

إن باستطاعتي أن أتصوّر أنه بالفحص والمقارنة التفصيلية لمهارة الصنعة في العديد من الروايات بعلّة أقلام ، فإن الناقد قد يصل الى استقراآت عديدة تخصّ السمات النسبية للمشهد ، الحادثة الممسرحة ، الحادثة المصورة ، الأحساس البانورامي والبقية الباقية فهناك مجال للتحرّي الواسع والذي يحتاج ناقد الرواية الى نتائجه حاجةً كبيرة ، لا أن يتحدّث عن الكتّاب الذين ألفوا هذه الروايات .

إن الكتب القليلة التي حاولت أن أفكك أجزاءها ثمّ أعيد بناءها ليست كافية ـ أو على الأقل ، من الضروري بحثها بشكل اكثر عمقاً . ولكن مثل هذه التعميمات

السريعة التي وقعت عليها عن طريق الصدفة ربما يعود ذكرها هنا بالاضافة الى ذلك قبل أن أنهي كلامي .

لا شك أن الأهمية الأولى هي لطليعة الحادثة الدرامية أو المشهد كما سمّي تسمية صحيحة . إن الكاتب الروائي يرى تلقائياً التحولات والأدوار الرئيسية في قصته معبراً عنها على شكل تمثيل حيث يتوقف السرد الروائي ويسقط ضوء مباشر على شخوصه وأفعالهم .

لا بد أن يكون الأمر كذلك فإن هذا هو اكثر التأثيرات حدة ضمن مداه وأن القصة لا بد أن تستفيد منه بشكل طبيعي حيثما كان التأكيد اكثر قوة . ولذلك فإن كل التأثيرات الأخرى في المشهد ستظهر ثانوية بشكل عام وأن تحديد المشاهد في أماكنها في القصة سيكون الاهتمام الرئيسي .

ولكن على وجه الدقة ، ولأن وضع المشاهد في أماكنها له مثل هذه القيمة العالية ، فإنه يقتضي أن يستخدم ببراعة . فإذا أهمل هذا الجانب فإن القصة ستفقد قوتها واذا ضعف فإن ذروة القصة أو تحوّلاً معيناً فيها ، ليس له وسيلة أفضل للتحوّل الى بديل .

ولذلك فإن من الضروري ادراك حدوده وملاحظة الأهداف التي لا يعمل من أجلها بشكل جيد طالما أن قيمته تقلّ باستخدامه من أجلها .

من الواضح في المشهد أنه لا يُوجد هناك اختزال في الزمان والمكان ، أقصد بذلك حينما يظهر المشهد أمام عين القارىء فإنه يكشف عن الزمن كله والمكان الذي يحتلّه .

إنه غير قادر على أن يشمل أكثر من كليهما بما يزيد على ما يعرضه فعلاً . ولذلك فإن المشهد بسبب طوله ، كثير التكاليف في مسألة الزمان والمكان وأن الوصف غير المباشر سيعطي تأثير الأماكن الأكثر بعداً ، والفترات الزمنية الأطول وباقتصاد اكبر بكثير .

إن إلقاء عبارات قليلة الى ما وراء الحادثة سينتج عنه إحساس بأبعادها المجردة حيث يشمل المشهد المسرح على صفحات عديدة . إن بروز المشهد مسألة أخرى ولكن يجب أن نتذكر أنه بالرغم من أن المشهد يعمل بحيوية ، فإنه يباشر عمله ببطء قياساً الى طوله . أنني أظن أنه يقف لوحده دون عون خارجيّ ، وعلى هذا الأساس لا بدّ له أن يصنع تأثيره منذ البداية ، عليه أن يتهيّأ مثلما عليه أن ينجز ، ومن الواضح في هذه الحالة أن عبئاً يلقى عليه لم يكن على استعدادٍ لتحمله . وفي أي وقتٍ من الأوقات ربما تكون هناك أسباب لاجباره على تحمّل العبء ، وقد ترجح كفة الاحتمالات الأخرى ولكن المشهد مع ذلك ، المشهد الذي لم يتهيأ من قبل بشكل من الأشكال ، إنما هو مشهد يضيّع نسبة من قوته في الحقيقة ، ذلك أنه ينجز بتكاليف باهظة ما قد يكون قد أُنجز بالأقلّ .

تلك هي نقطة ضعف المشهد الدرامي وأنني أظن أن الكاتب الروائي الذي يفكر في ضمان ذلك سيقلل من التأكيد عليها قدر الامكان . وبقدر المستطاع فإنه سيستخدم المشهد من أجل الهدف الذي يحقّقه بأحسن صورة لحسم الموضوع المعلق من قبل ولاظهار النتيجة واختتام تأثير لم يكمل بعد بوسيلة أخرى . إنه بتلك الطريقة يمتلك فائدة يجنيها من قوته دون زيادة أعباء نقطة ضعفه . وهو بذلك يؤمن الصورة البارزة للمشهد وبانقادها من ضرورة القيام بكل العمل ، يمكنه القيام بالتمثيل بسرعة وحدّة .

ثم يعرض المشهد قيمته دون نقص ويصبح قوة في القصة ، قوة كافية تماماً وشيئاً جمالياً يمسك بذهن القارىء بطريقة فريدة . ولقد بدا غالباً أن كتاب الرواية عموماً خجلون جداً من الاستفادة من هذه الفرصة . فهم يشتتون المشهد وعلى استعداد دوماً لاّقتحام الحوار والعرض الدرامي . ويغلب هذا حينما لا يكون هناك شيء محدد يكسبونه من هذه العملية ولكنهم يهملون كلياً المشهد المعدّ الموحّد المفرط في الأسهاب والذي وضع بحيث يضمّ عدة قضايا سوية مُظهراً حصيلتها .

إن مشهداً كهذا كل جزء فيه فعّال يسهم في تقدم القصة وليس فيه بالاضافة الى

ذلك تأثير متكلف يحاول مهمة لا تناسبه ، مثل هذا المشهد هو بمثابة فرصة نادرة في الكتاب . إن المرء ليفكر مباشرة في « بوفاري » وكيف تتحدد المشاهد الدرامية وتؤكد خطوط بناء تلك القصة .

إن الدراما إذن ، تقدم العمل الفذ الأخير وهو عمل فذ نهائيّ اختير لتقديمه ، أما الصورة فتعتبر ثانوية تمهيدية وتحضيرية . وهذا يبدو إستنتاجاً واضحاً عموماً من كل الكتب التي كنت أبحثها وليس « بوفاري » وحدها . إن الصورة ، والعرض الشامل مع السيطرة على المكان والزمان ، تجد الفرصة المناسبة حيث تكون الحاجة الى الانتشار الواسع اكبر من الرؤية الحادة . وهي مستقلة تمام الاستقلال حيث تكون الدراما محددة ، إذ أنها ترحل عبر فترات الزمن وامتداداته ذهاباً ومجيئاً متوقفة هنا ، منطلقة في الفضاء البعيد هناك ، غير مبالية بحدود مناسبة معينة ولكنها تتحدث عن مادتها أينما تختار .

إن مهمتها هي تجميع احساس متراكم سيكتمل في الحال بواسطة وكيلٍ آخر ، الدراما التي تفتقر الى ما تمتلكه الصورة ، وتمتلك ما تفتقر الصورة اليه . فإذا تكلمنا بشيء من التعميم فإن شيئاً من هذا النوع من الواضح أنّ له صلة قربى بهذه الأشياء وأن من المتوقع من الكاتب الروائي أن يحتفظ لها بوظائفها في بناء كتابه على وجه العموم .

بالطبع إنه لتباين فج وحسب أن يكون الاختلاف الأول والرئيسي بينهما هو الذي يدهش العين عند المقارنة الدقيقة ، وأن المرء قد يجد اختلافات أخرى من شأنها ان تسلط ضوءاً جديداً على علاقاتها .

ولكن مقارنة اكثر دقة هي ما لم أحاوله ذلك أن الأمر يتطلب جمع مادة اكبر بكثير ثم دراستها قبل أن تبدأ المقارنة . على أية حال هناك مزيد من القول في فنّ الصورة ، فلقد ظهر باستمرار كيف أن كاتب الرواية يعي ضعف الوصف التصويري المجرد للأشياء لأن الأنعكاس الذي نتلقاه من ذهن الآخر سيكون ضعيفاً مسطحاً .

هناك تأثير ثابت في مسلك الرواية لكي يقاوم الضعف الملازم لأسلوب الصورة

هذا ، الأسلوب الذي يلتزم القاص باستخدامه ، وهذا من عندياته بشكل خاص ، وبعد تتبع المراحل المتوالية للكفاح بنظام منطقي كما اعتبره ، فقد يصبح بامكاننا استخلاص العبرة .

يبدو أن النتيجة ستكون في أن الضعف الملازم يقرّ بشكل واضح ومميّز ، ليس هذا وحسب ، بل يثبت ويؤكد وعند ذلك لا يعود ضعفاً ويصبح بالفعل ضرباً جديداً من ضروب القوة .

أليست هذه هي النتيجة التي رأيناها ؟

إنك حينما تستذكر وتصوّر إحساساً معيناً من خلال كلمات ، فإنك لا تقدم لنا ، نحن المستمعين والقراء ، أكثر من صورة الأشياء كما تظهر في المرآة وليس صورة مباشرة لها ، ولكن في نفس الوقت هناك شيء تقدّم لنا عنه نظرة مباشرة كما قد نسميها وتلك هي المرآة ، ذهنك نفسه .

ومن المرآة بعد ذلك قد تصنع شيئاً مرئياً متماسكاً محدداً وقد تقوم بمسرحةِ هذا الشيء على الأقل ، هذا الذهن اذا كانت الأشياء التي تظهر فيه لا بد ان تظلّ صوراً وحسب .

وهكذا فإنك بقبولك واستخدامك لما يشبه عدم الرسوخ في الأسلوب ، تقلبه الى سلاح فعال له أهميته مع الاحتفاظ بتأثيره الحاد . هكذا تمّر القصة التي تركزت في وعي شخصٍ معين ، تمّر من خلال ذهن تمّت صياغته وبناؤه ـ لم يفرغ هذا مباشرة في الكتاب من ذهن المؤلف وهو موضوع بعيد آخر حدّد بغموض دون أن تكون له نهايته الثابتة ، وقد احتلّ مكانه حينما تمّ تصوير القصة درامياً ، كقصة ذات مادة أقوى من الوصف البسيط وغير الدرامي .

هكذا تمّ التعبير عن السبب الذي يؤكد ممانعة المؤلف من سرد قصته ورغبته في تنصيب كيان آخر بينه وبين القارىء . وإنه ليبدو سبباً وجيهاً يكفي للتأثير بشكل أكثر

رسوخاً مما هو عند أساتذة هذا الفن ، وذلك لانه بالرغم من أن لما نعتهم تاريخاً طويلاً متقدماً ، وبالرغم من أن هناك أصولاً في فن الرواية بدا أنها تمتد وتترسخ في مسيرة الزمن ، فإن قارىء الروايات يترك في النهاية حائراً بسبب الفوضى التي ما يزال الفن يتخبط فيها ، لنقل ذلك بصراحة .

إن اختلاف المدارس والنظريات التي تثير الجدل ، والقواعد التي يتمسك بها البعض ويرفضها البعض الآخر ، إن مثل هذا الاختلاف سيكون صحيحاً وطبيعياً وسيكون علامة على حيوية الفن ونقده .

ليس هناك مناظرة متصلة ولا تحديد في المصطلحات ولا صيغة للآراء ، وليس هناك أي مجال اتضح في الواقع استعداده للنقاش ، فما الذي يستخلصه قارىء الرواية من هذا الوضع وكيف يحتفظ باهتمامه النقدي حيوياً نشيطاً ؟ .

إن مهمة النقد في موضوع الرواية تبدو واضحة على أية حال ، وليس هناك أكثر مما يفيد في الحديث عن الرواية حتى نكون قد ركزنا على السؤال عن تكوينها واستطلعناه بهدفٍ معين . في كل حديثنا عن الروايات يعوقنا ويمسك بنا عدم أُلفتنا بما سُمّي جانبها الفنيّ وهذه هي السمة التي لا بد من مواجهتها على هذا الاساس .

نحن نعرف أن جين أوستن كانت مشاهدة حادة النظر ، وأن ديكنز كان فكاهياً عظيماً ، وأن لجورج إليوت معرفتها العميقة بشخصية الريف ، وأن كتاب الروايات الغرامية الاحياء تنبض بهم الحياة التي لا هم يظفرون ولا يتقيدون بها ، ولقد كررنا القول وأخبرنا الواحد الآخر آلاف المرات ، فلا غرابة اذا اضمحلّ الانتباه حينما نسمع بها كلها مرة أخرى .

إنهاكتبهم فضلاً عن أنها مواهبهم وانجازاتهم التي نطمح الى رؤيتها ـ كتبهم التي يجب علينا أن نعيد خلقها لانفسنا اذا كان لنا أن نراهم .

ومن أجل إعادة خلقهم خلقاً قوياً هناك الطريقة الواضحة الوحيدة ـ وهي أن

ندرس الصيغة ونتبع الاسلوب وأن نقرأ قراءة بناءة . إن تطبيق هذا الإسلوب يبدو لي في هذا الوقت من اليوم ، اعترف بأنه يبدو لي الإهتمام الوحيد لنقد الرواية .

ويبدو من العبث أن نتوقع أن يكون الحديث عن كتّاب الرواية ينطوي على أي شيء جديد بالنسبة لنا حتى نكون فعلاً وبشكل واضح ودقيق قد رأينا كتبهم .

وإنه من المستحيل بعد كل ما تقدم وهذا أكيد ، أن يختفي الكتاب حينما نضع يدنا عليه . إن كل كلمة قلتها عن الرواية ، وكل عبارة استخدمتها في الحديث عنها في هذه الصفحات ، إنما هي فضفاضةٌ تقريبية أكبر أو أقل بقليل من الحقيقة .

نحن لا نستطيع أن نصيب الهدف بالضبط أو إذا فعلنا فلسنا واثقين من ذلك . وأنا لا أتحدث عن الحكم الصائب في الصفة الخاصة ، فإن أي ناقد لأي فنّ من الفنون بالنسبة لها ، هو في نفس المأزق ، ذلك أن قيمة الصورة أو التمثال إنما هي قيمة غير مادية مثل قيمة كتاب من الكتب .

ولكن هناك أوقات يشعر فيها ناقد الأدب أنه اذا كانت هناك حقيقة ملموسة ومحدّدة واحدة عن كتاب ما ، اذا أمكن وزنه كالتمثال مثلاً أو قياسه كالصورة فسيكون ذلك دعامةً في عالمٍ من الظلال . أعتقد أنه يجب الإقرار بأن اعترافاً بارعاً مثل هذا يذهب إلى أصل الموضوع ، فهل نستطيع أن نعبّر عن إحساسنا باليأس بشكل أكثر صراحة ؟

ولكن بالرغم من ذلك فإن هناك بين تلك الظلال وميضاً من النور يغرينا ، هناك لمحة من إمكان الوصول الى منطقة خلفها وما وراءها ، حيث تصبح هذه الظلال ، على الاقل ، أكثر واقعية بقليل .

فإذا كان الأمر كذلك فيبدو أن فرصتنا تكمن ولا بدّ في الاتجاه الذي ذكرته .

لقد كان مؤلف الكتاب صانعاً بارعاً وأن على الناقد أن يباغته وهو منهمك في عمله ويرى كيف تمّ صنع الكتاب .

هوامش المترجم

١ أ : إمرسون Ralph Waldo Emerson (١٨٠٣ - ١٨٨٢) .

كاتب وشاعر أمريكي نشأ نشأة فقيرة في نيوانكلاند . تخرج في جامعة هارفارد ومارس التدريس مدة أربع سنوات ثمّ ما لبث ان عمل واعظاً ستة أعوام أخرى . توفيت زوجته فأصيب بخيبة أمل انتقل على أثرها الى اوروبا حيث التقى هناك كولردج والشاعر الرومانسي المعروف وردزورث وتوماس كارلايل الذي أقام معه صداقة متينة . له مؤلفات عدّة في الفلسفة والدين والادب .

٢ أ : بلزاك Honoré De Balzac (١٧٩٩ - ١٨٥٠) .

أشهر الروائيين الفرنسيين ومؤلف « الكوميديا الانسانية » التي أجاد فيها تصوير المجتمع الفرنسي تصويراً رائعاً جعله يتربع على كرسي الرواية الفرنسية الى حد ذهب فيه هنري جيمس وبعض النقاد الى اعتباره اعظم كتاب الرواية في العالم .

يمتاز اسلوب بلزاك بالغوص في اعماق النفس الانسانية والاهتمام بأدق التفاصيل . قضى معظم حياته في باريس يعتاش من الكتابة .

ب : موباسان Guy De Maupassant (١٨٥٠ - ١٨٩٣) .

أحد أقطاب المدرسة الطبيعية وسيد القصة القصيرة الفرنسية وتلميذ فلوبير . بالاضافة الى عدة مجاميع قصصية كتب ست روايات معروفة أشهرها رواية « بير وجان » التي صدرت عام ١٨٨٨ .

حـ: ستندال اسمه الحقيقي Henri Beyle (١٧٨٣ - ١٨٤٢) .

من ابرز أساطين الرواية الفرنسية . خدم في شبابه في جيوش نابليون وشهد حريق موسكو الشهير . وبعد عودة الملكية قضى الشطر الاعظم من حياته في ايطاليا . وتوفي اثناء زيارة قام بها الى باريس .

عرف بقدرته على تحليل حالات الوعي المعقدة . كتب عدة روايات رائعة واشتغل بالصحافة ومارس النقد وكتابة السيرة الذاتية .

د : مردث George Meridith (١٨٢٨ - ١٩٠٩) .

كاتب وشاعر انكليزي كبير ، اشتغل في مطلع حياته بالخياطة والملاحة ثم

الصحافة . تزوج من « ميري » ابنة توماس لوف بيكوك التي هجرته بعد تسع سنوات . له عدة مجاميع شعرية وقصصية .

هـ : شارلس ديكنز Charles Dickens (١٨١٢ - ...ظ) .

أشهر كتاب الرواية الانكليزية في القرن التاسع عشر . كان نصيبه من التعليم قليلاً بسبب ظروف والده المعاشية التي اضطرت شارلس الى العمل مع أحد المحامين وهو لمّا يزل في الخامسة عشرة من عمره . كان لحالة الفقر التي عانى منها في مطلع شبابه الاثر الكبير في حياته وكتاباته . اعظم مؤلفاته رواية « ديفيد كوبرفيلد » التي صدرت عام ١٨٥٠ وقد أظهرت مهارة ديكنز العالية في كتابة الرواية . كان ديكنز يتخيّل نفسه ممثلاً ولذا شاع الحوار والعناصر الدرامية في رواياته .

٣ أ : فيلدنك Henry Fielding (١٧٠٧ - ١٧٥٤) .

كاتب روائي ومسرحي انكليزي شهدت سيرته الادبية انحسار الدراما وبروز الرواية . اشتغل بالمسرح والتأليف المسرحي من عام ١٧٢٨ الى عام ١٧٣٧ . كان لروايته المشهورة Pamela التي صدرت عام ١٧٤٠ ان أكسبته شهرة عريضة ووضعت البداية الحقيقية للرواية الانكليزية . توفي اثناء رحلة قام بها الى الشرق الاوسط .

ب : سكوت Sir Walter Scott (١٧٧١ - ١٨٣٢) .

ولد في أدنبرة ودرس في جامعتها . مارس المحاماة في مطلع حياته ثم ما لبث أن تحوّل الى الشعر والادب وتأثر بدراسته للشعر الفرنسي والايطالي والشعراء الالمان المحدثين .

تتسم كتاباته بوصف المغامرات . يعدّه النقاد سيد الرواية التاريخية ومبدعها وله كذلك انماط مبتدعة من الشعر القصصي .

حـ : ثاكري William Makepeace Thackery (١٨١١ - ١٨٦٣) .

كاتب روايات ومقالات انكليزي ومن اقطاب الواقعية البريطانية . ابتدأ حياته بكتابة المقالات وبعض قصائد الهجاء اللاذعة . من أبرز مؤلفاته رواية « سوق الغرور » . اسلوبه مزيج من الفكاهة والهجاء والمزاوجة بين الذاتي والموضوعي .

٤ ـ ديفو Daniel Defoe (١٦٦٦ - ١٧٣١) .

روائي وصحفي انكليزي اشتغل في مطلع حياته كرجل أعمال ثم مال الى الصحافة فأصدر عام ١٧٠٤ جريدة The Review المشهورة . لم يمارس كتابة الرواية حتى بلغ الستين من عمره فأصدر روايته الكبيرة « روبنسون كروزو » التي ظهرت عام ١٧١٩ .

٥ ـ ازموند Esmond أشهر روايات ثاكري صدرت عام ١٨٥٢ تحت عنوان :

The History of Henry Esmond, Esquire

ويرويها هنري إزموند نفسه .

٦ - جورج اليوت الاسم المستعار الشائع للكاتبة الانكليزية الكبيرة **Mary Ann Cross** (١٨١٩ - ١٨٨٠) .

ولدت في ريف انكلترا ونشأت في عائلة محافظة ولكنها ما إن أدركت العشرين حتى تخلت عن السلفية الدينية وآمنت بالتطور العلمي وكانت بذلك رائدة في عصرها . في عالم الرواية تعتبر من ابرز رواد الرواية السيكولوجية الاجتماعية .

٧ - ديستيفسكي **Feodor Dostoevski** (١٨٢١ - ١٨٨١) .

أعظم روائي القرن التاسع في روسيا . ولد في موسكو وتلقى تعليمه فيها ودرس الهندسة العسكرية في بطرسبورغ . أشترك مع الثوار بقلب القيصر وحكم عليه بالاعدام إلاّ أن القيصر اكتفى بنفيه الى سيبريا لقضاء خمسة اعوام من الاشغال الشاقة . صور معاناته في السجون في العديد من قصصه . مؤلف « الجريمة والعقاب » و« الاخوة كارامازوف » فلا أدل منهما على مكانته الرفيعة في عالم الرواية .

٨ - تورجنيف **Ivan Sergeyevich Turgenev** (١٨١٨ - ١٨٨٣) .

من اساطين الرواية الروسية ، بدأ حياته بكتابة الشعر ثم تحوّل الى الرواية والقصة . تعالج كتاباته المشاكل الاجتماعية والسياسية في القرن التاسع عشر . عاش خارج روسيا فترة طويلة وكان في منطلقاته « غربياً » اكثر من أي كاتب روسي آخر . ترجمت أعماله الى الانكليزية قبل عام ١٨٩٠ .

٩ - **Our Mutual Friend**

رواية من روايات ديكنز المعروفة نشرت في فصول شهرية بين مايس ١٨٦٤ وتشرين الثاني ١٨٦٥ .

١٠ - توم جونز **Tom Jones**

رواية كتبها فيلدنك ونشرت عام ١٧٤٩ . تتكون من ثمانية عشر جزءاً تتصدر كل جزء مقدمة على شكل مقالة تتركز حول فكرة لها علاقة بالقصة وتعد هذه المقدمات من أفضل نثر فيلدنك .

١١ - السفراء **The Ambassadors**

من اشهر روايات هنري جيمس نشرت عام ١٩٠٣ . وهي احدى الروايات التي يصور فيها المؤلف ردود الفعل الامريكية المختلفة ازاء البيئة الاوروبية . يرى بعض النقاد انها الرواية الاولى « الحديثة » وذلك باستخدامها القصص المشهدي والمونتاج كما هو الحال في السينما ، والتزامها بـ « وجهة النظر » .

١٢ - سكوديري **Madeleine De Scudéry** (١٦٠٧ - ١٧٠١) .

كاتبة فرنسية معروفة بمجلداتها الضخمة من المطوّلات الروائية والقصص البطولي الخيالي التي أصدرت الكثير منها بالتعاون مع اخيها جورج . أما كالابرانيد La calprenéde (١٦١٤ - ١٦٦٣) فهو مؤلف روايات بطولية

طويلة قد تزيد احداها على العشر مجلدات وكانت تحظى باعجاب المعاصرين .

١٣ - راسين Jean Racine (١٦٣٩ - ١٦٩٩)

كاتب مسرحي وشاعرفرنسي عظيم المنزلة وصديق موليير ولافونتين وبوالو . كان يعرض شخوصه التراجيدية بطريقة اكثر طبيعية من كورنيّ . برع في تصوير العواطف الانسانية والبيئة . يعتبر سيّد التراجيديا الفرنسية .

١٤ - الكوميديا الانسانية Comédie Humaine

أكبر أعمال بلزاك القصصية تضمّ قرابة المئة من الروايات والقصص القصيرة التي تعنى بالحياة الفرنسية التي عاصرها بلزاك وهي التي تحدد بداية الواقعية الفرنسية بمنطلقاتها . صدر الجزء الاول منها عام ١٨٢٩ .

١٥ - هانز هولباين Hans Holbein (١٤٩٧ - ١٥٤٣) .

رسام الماني شهير ، استقر في مدينة بازل يزوّق الكتب وفي عام ١٥٢٦ زار توماس مور في لندن ، ثم ما لبث ان اصبح رسام البلاط في عهد هنري الثامن يعمل الديكورات المعمارية وبعض الصياغات الذهبية .

فهرس الموضوعات ٭

الموضوع	الصفحة
مقدمة المترجم	٥
مقدمة الطبعة الجديدة	٧
قراءة الرواية	١٣
بين الناقد والكاتب الروائي	٢٥
تولستوي والشكل الروائي في «الحرب والسلم»	٣٥
الزمن في الرواية	٤٩
فلوبير	٦٣
فلوبير ايضاً	٧٩
ثاكري	٩٣
الاسلوب هنري جيمس ـ تور جنيف	١٠٧
ضمير المتكلم ـ ديكنز ـ مردث	١١٩
العنصر الدرامي ـ تنوع الاساليب	١٣٣
هنري جيمس ورواية « السفراء »	١٤٥
هنري جيمس ورواية « اجنحة الحمامة »	١٥٧

٭ قسّم المؤلف كتابه الى فصول اعطاها ارقاماً دون عناوين ، فرأيت من الفائدة ان اختار للفصول عناوين من الموضوعات التي نعالجها . المترجم .

هنري جيمس ايضاً « السن المرج ١٧١

بلزاك ١٨٥

بلزاك والتفصيلات الدقيقة ١٩٩

آنا كارنينا ٢١٣

الراوي ٢٢٥

كلمة أخيرة ٢٣٧

هوامش المترجم ٢٤٥

فهرس الموضوعات ٢٤٩

يحتل كتاب "صنعة الرواية" لمؤلفه الناقد البريطاني بيرسي لوبوك مكانة رفيعة بين كتب النقد الروائي الأساسية. ومنذ صدور طبعته العربية اعتمد كتاباً منهجياً في أقسام اللغة العربية وآدابها في معظم الجامعات العربية واشتكت حاجة الطالب والراغب اليه ليكون مرجعاً مهماً من مراجع النقد الأدبي حتى نفدت طبعته في وقت وجيز.

وإدراكاً من دار "مجدلاوي" لهذه الحاجة فقد ارتأت نشره في حلة قشيبة وطبعة أنيقة تليق بمكانته وسمعة مؤلفه ومترجمه توفر للنقاد والأدباء وطلبة الأدب هذا الكتاب الذي تواترت في إطرائه ومنهج مؤلفه الأقوال بحيث أن نظرياته النقدية أثارت وما تزال جدلاً ساخناً في صفحات المجلات المتخصصة والصفحات الثقافية حتى أن صنعة الرواية أصبح يضيف اليوم ضمن قائمة كلاسيك وركس CLASSIC WEREX التي تضم أمهات الكتب التي ترسخت في الحياة الثقافية والأدبية بما انطوت عليه من مادة ثرة ومعالجة علمية وأسلوب مشرق أصيل.

إن دار مجدلاوي باضطلاعها في نشر هذا السفر اللامع، إنما تهدف إلى رفد المكتبة العربية بالمصادر الرفيعة ووضعها أمام متناول القراء والدارسين إسهاماً منها في بناء الثقافة الأدبية الأصيلة واطلاع الشباب الواعي على ينابيع الابداع الأدبي ونتاج الحضارة الإنسانية.

ومن الله التوفيق

الناشر

ابراهيم مجدلاوي

قالوا في الكتاب

- "كتاب صنعة الرواية هو المصدر الأول في النقد الروائي"

دائرة المعارف البريطانية

- "بيرسي لوبوك أفضل ناقد كتب حول الرواية على الإطلاق، وكتاب صنعة الرواية نموذج في العملية النقدية.

- "أفضل ما قرأت في نقد الرواية هو كتاب "صنعة الرواية".

جبرا ابراهيم جبرا

- "من أهم الكتب المؤسسة للنقد الروائي، هو كتاب بيرسي لوبوك – صنعة الرواية–.

بيتر أكرويد

ردمك ISBN 9957-02-038-2

دار مجدلاوي للنشر والتوزيع
عمان - الرمز البريدي: ١١١١٨ - الأردن
ص.ب: ١٨٤٢٥٧ - تلفاكس: ٤٦١١٦٠٦

Dar Majdalawi Pub. & Dis.
Amman 11118 - Jordan
P.O.Box: 184257
Tel Fax: 4611606